This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

50512
46.30

Paul Heyse
als Dramatiker

Von

Erich Petzet

Digitized by Google

50512.46.30

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

FROM THE FUND SUBSCRIBED
FOR THE PURCHASE OF BOOKS
AND OTHER MATERIAL FOR
PURPOSES OF INSTRUCTION
IN GERMAN

Digitized by Google

OTTO HARRASSOWITZ
BUCHHANDLUNG
LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

Paul Heyse

als Dramatiker

Von

Erich Petzet

Stuttgart und Berlin 1904
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger
G. m. b. H.

Digitized by Google

5051.46.30

HARVARD COLLEGE LIBRARY
GERMAN DEPARTMENT FUND
June 26, 1936

Alle Rechte vorbehalten

Digitized by Google

Wer heute sich mit Paul Heyses dramatischem Lebenswerk vertraut zu machen sucht, entbehrt zum großen Teile der Möglichkeit, sein beim Lesen gewonnenes Urteil im Theater nachzuprüfen. Wohl haben einige Stücke Heyses ihren Platz in den Spielplänen der deutschen Bühnen errungen und behauptet: „Kolberg", „Hans Lange", „Ehrenschulden"; wohl sind andere bei ihrem Erscheinen oft gegeben worden: „Elfride", „Die Weisheit Salomos", „Wahrheit?", „Maria von Magdala"; wohl ist keines jemals vom Publikum abgelehnt und nur mit wenigen kein Versuch einer Aufführung gemacht worden. Im ganzen aber verzichten die Theaterleitungen überwiegend auf die Aufführung von Heyses Dramen, und mit den Direktionen stimmt die landläufige Theaterkritik überein, diese Dichtungen zu Lesedramen zu stempeln, deren Bühnenrecht zu bestreiten sei. Auch die fachmännische Literaturgeschichte und Ästhetik hat trotz wertvoller einzelner Hinweise bei Erich Schmidt[1]), Adolf Stern[2]) u. a. noch keine ausreichende Würdigung Heyses geliefert, wie sie denn neben zahlreichen Essays (z. B. von Georg Brandes[3]),

[1]) Charakteristiken. Berlin 1886. In dem Aufsatz „Elfride-Dramen". S. 403—417.

[2]) Geschichte der neueren Literatur. Bd. 7. Leipzig 1885.

[3]) Moderne Geister. Frankfurt a. M. 1882. S. 1—77.

Digitized by Google

B. Rüttenauer [1]), Muncker [2]), Wilhelm Bölsche [3]) u. a.) als einzige selbständige Schrift über den so viel umstrittenen Dichter bisher nur eine eindringliche Warnung vor dem „Gift" seiner Novellen und Romane von Otto Kraus [4]) aufzuweisen hat. Die Geschichten des modernen Dramas von Berthold Litzmann und Sigismund Friedmann lassen ihn fast unbeachtet, diejenigen von Alfred Klaar und Robert Prölß, sowie die Gesamtdarstellungen der neueren deutschen Literatur von Max Koch, R. M. Meyer, Rud. Gottschall u. a. gönnen ebenfalls den Dramen Heyses nur teilweise und karge Anerkennung. Er selbst aber hat sich gerade zu diesen Schöpfungen als seinen besonders geliebten Vorzugskindern bekannt — so dürfte eine genauere Nachprüfung der herrschenden Meinung wohl angezeigt sein. „Davon, daß der Wert und die Bedeutung eines Dramas von dem durch hundert und tausend Zufälligkeiten bedingten Umstand, ob es zur Aufführung kommt oder nicht, also von seinem äußeren Schicksal abhänge, kann ich mich nicht überzeugen," sagt ein nach langem Ringen erst anerkannter echter Dramatiker wie Hebbel. Wohl mit Recht hat Heyse in seinen „Jugenderinnerungen und Bekenntnissen", soweit solche äußere Umstände ins Spiel kommen, ein gut Teil der Schuld an der Seltenheit der Aufführung seiner Stücke auf sich selbst genommen. Aber über Wert und Unwert seiner Dramen ist damit noch nichts entschieden. Versuchen wir in eingehenderer Betrachtung der Beantwortung dieser Frage näher zu kommen!

---

[1]) Zeitiges und Streitiges. Heidelberg 1895.

[2]) Westermanns Monatshefte. März 1900.

[3]) Deutsche Rundschau. 1900. Bd. 102, S. 353 ff.

[4]) Paul Heyses Novellen und Romane. Frankfurt a. M. 1888.

Digitized by Google

Schon mancher Verehrer des Dichters hat darüber mit ehrlicher Teilnahme gegrübelt, ohne eine befriedigende Erklärung zu finden. Seit lange wissen wir aus Siegmund Schotts wiederholten Hinweisen[1]) und aus Jakob Bächtolds Kellerbuch, wie Gottfried Keller auch den Dramen Heyses seine Sympathie zugewandt hatte; sein Briefwechsel mit Theodor Storm, der erst jetzt von Albert Köster veröffentlicht wurde[2]), gibt dafür neue schöne Belege. Die beiden Freunde suchen vergeblich nach einem ästhetischen Grundübel in Heyses Dramen, das ihnen den Boden entziehe. „Vielleicht fehlt das Handfeste in seinen Dramen," meint Storm einmal (18. Februar 1879), „das vor allen groben Fäusten stehen bleiben muß;" und ein anderes Mal (14. Dezember 1880): „Ich glaube, daß die feinen Züge in Heyses Dramen, die im Lesen wirksam sind, schon durch den rein äußerlichen Spektakel einer Aufführung verloren gehen; und doch — ich begreife es auch kaum." Keller dagegen schreibt am 26. Februar 1879: „Ich habe das Gefühl, daß er keine glückliche Hand mit den Stoffen hat; sie scheinen keine rechte Nötigung in sich zu haben. Es wäre vielleicht aber auch möglich, daß seine Sachen für die jetzigen Zustände einfach zu gut sind," und wieder am 1. November 1880: „Es ist allerdings nicht recht begreiflich, wie mehrere seiner Gestalten nicht begierig von den Schauspielvirtuosen kultiviert werden, was gewiß nur zu ihrem eigenen Vorteil gereichen würde." Gewiß sind die von beiden hier aufgestellten Gesichtspunkte mehrfach zutreffend. Auf den Kern aber

[1]) Das Neue Blatt, 1891, Nr. 39/40. Neue Zürcher Zeitung, 1900, Nr. 74/75 und 336/337.

[2]) Deutsche Rundschau, Okt. 1903—Jan. 1904.

Digitized by Google

weist Gottfried Keller doch wohl mit den prachtvollen Worten hin, die er schon im Jahre 1861 über Heyse schrieb: „Diese schöne spezifisch künstlerische Persönlichkeit gehört einmal zu den Erscheinungen, welche der schnöden Routine die größte Unbequemlichkeit verursachen, und von denen sich die weiheloſen Konversationsschriftsteller und die Unkräuter aller Art abwenden, wie die Hunde von einem Glas Wein. An den ersten Wortreihen, welche ein solches Talent hören läßt, erkennen sie die ihnen fremde Mundart des Schönen, den Wohlklang der wirklichen Poesie, und sofort wird nach einem Schlag- oder Scheltwort ausgeschaut, mit welchem der Verhaßte zu verpönen, zu insultieren gesucht wird. Da hört man dann geringschätzige Tadelwörter wie Formgewandtheit, glatte Verse, Geleecktheit u. s. w.“ Und doch, wie leicht sind eigentlich diese Schlagwörter zu widerlegen, weil keines die ungeheure Vielseitigkeit Heyses zu decken vermag! Der „Geleecktheit“ sind volkstümliche Stücke wie „Hans Lange“, „Kolberg“, „Weltuntergang“ u. a. entgegenzusetzen, die selbst das blödeste Auge als derb genug anerkennen muß; dieselben Titel, denen ich von den Novellen nur den einen „Andrea Delfin“ beifüge, widerlegen das Märchen, alle Probleme Heyses drehten sich nur um das Weib; dieselben widersprechen dem Schlagwort von dem Salonpoeten, der sich nur in der Sphäre der eleganten Welt der Nichtstuer heimisch fühle, wie die zahlreichen Dramen in Prosa die Behauptung Lügen strafen, in den „glatten Versen“ beruhe seine ganze Kraft. Nur eines trifft überall zu: der rein künstlerische Charakter in jedem Werke Heyses, seine natürliche Freude und innere Nötigung zum poetischen Gestalten, sein Verzicht auf billige Nebenwirkungen. In der unerschöpflichen Fülle

Digitized by Google

und unbefangenen Lust des Gestaltens gemahnt Heyse an Mozart, dem in Tönen zu leben so naturnotwendig ist, daß wir neben dem Gewaltigsten das Leichteste, Anspruchsloseste von ihm erhalten haben. Auch Heyse nimmt unter der Hand, woran er rührt, künstlerische Form und persönliches Gepräge an, nicht bloß Großes und Mächtiges, auch kleine oder seltsame Motive, die ihn gerade reizen. Freilich wird man nun nicht auf jede dieser Gaben den gleichen Nachdruck legen dürfen; doch daß auch aus den kleineren Stücken eine harmonische Individualität zu uns spricht, daß auch in ihnen sich eine überreiche Schaffenskraft auslebt, die „so glorreich unbekümmert bildet wie die Allmutter Natur", das erst gibt dem Bilde des Künstlers das volle warme Leben, das den Kunstphilister in seinen Fehlgriffen verdrießen mag, dem dankbaren Beobachter aber, der „das höchste Glück der Erdenkinder" nach Goethes Wort zu suchen und zu schätzen weiß, den ganzen Reichtum einer einzigartigen Persönlichkeit erschließt.

Es mag dem flüchtigen Blicke schwierig erscheinen, diese Einheit der künstlerischen Persönlichkeit klar zu erkennen in der fast verwirrenden Mannigfaltigkeit der Stoffe und Stilarten seiner Dramenwelt. Wir begegnen hier antiker und deutscher Mythologie und Geschichte, orientalischer und germanischer Märchenwelt, aber auch psychologischen Problemen aus der modernsten Gegenwart der deutschen Gesellschaft wie der italienischen, französischen, englischen Vergangenheit; wir finden prächtige Blankverse klassischer Färbung neben volkstümlicher Prosa und derben Knittelversen, elegante Salonkonversation neben fast romantischen Verskünsten. Trotzdem aber ist Heyse immer derselbe in dieser Viel-

Digitized by Google

gestaltigkeit seiner Werke; denn jedes ist einheitlich im Stil und von vollendeter Vornehmheit der künstlerischen Haltung. Dem natürlichen Instinkte für die angemessene Form steht eben auch ein feingebildeter Kunstverstand zur Seite, und die eingeborene Form des Kunstwerkes muß sich noch die gewissenhafteste Nachprüfung und Kritik des Dichters gefallen lassen, der von Geibel schon in jungen Jahren zu dieser strengen Selbstzucht erzogen worden zu sein bekennt. Höchst selten begegnet es uns, daß wir eine andere Form dem gegebenen Stoffe angemessener finden möchten, als Heyse sie wählte oder vielmehr zu wählen sich gezwungen fühlte. So scheint „Don Juans Ende" Verse zu erfordern, und mehrfach finden wir hier auch — bei Heyse eine seltene Erscheinung — die glattesten fünffüßigen Jamben in der Prosa des Dialogs versteckt. Auch „Maria von Magdala" scheint der Versform zu bedürfen, und so sehr uns auch das Unternehmen eines englischen Übersetzers, der sie ohne weiteres in Blankverse übertrug, an Gleims unerwünschte Liebesmüh beim „Philotas" erinnern mag, vielleicht liegt doch eine richtige Empfindung diesem Eingriff zu Grunde. Wir sind also durchaus nicht geneigt, Heyse aus der Versform seiner meisten Dramen einen Vorwurf zu machen, da sie fast überall aus der inneren Nötigung des Stoffes erwachsen ist. Im Gegenteil glauben wir gerade in der charakteristischen Behandlung des Verses bei ihm eine besonders ausgebildete Kunst betonen zu müssen. Am meisten tritt dies zu Tage, wo er in demselben Drama die Versarten wechselt. Wie markig setzen die Knittelverse in den volkstümlichen Szenen von „Kolberg" ein! Wie charakteristisch drückt sich die natürliche Leidenschaft, die nicht durch feinere Bildung gezügelte

Digitized by Google

Ursprünglichkeit der Königin von Saba in der „Weisheit Salomos", der Ägypter in dem „Verschleierten Bild zu Sais" in den freien Rhythmen ihrer Rede aus, die so wirksam von der milden Weisheit des großen Judenkönigs, von der philosophischen Bildung des Atheners Glaukos absticht, denen der gleichmäßige Fluß des fünffüßigen Jambus angemessen ist! Wie packend spricht die hohe Kunst der Terzinen des Dichters Heinz in den „Schlimmen Brüdern" zu uns — die Veredlung wilder Begierden unmittelbar versinnlichend! Das sind nur Proben, wo die Eigenart des Versmaßes in ihrem Wechsel zunächst kühn erscheinen mag, die aber alle aufs schönste offenbaren, wie die äußere Form von innen erwachsen, der notwendige Ausdruck des inneren Gehaltes ist. Das aber gehört zum Wesen echter Kunst, und so bedarf es nicht Rühmens, wie Heyse jede gewollte Form und Tonart in Vers und Prosa meisterlich beherrscht — seine unbegreifliche Leichtigkeit darin, in der er kaum seinesgleichen hat, ist von Brandes bei Gelegenheit des „Salamanders" und anderen schon oft gebührend gepriesen worden —, sondern hier handelt es sich nur um die Feststellung der Tatsache, daß diese virtuosenhafte Formengewandtheit in seinen Dramen nirgends als Selbstzweck erscheint, sondern sich stets dem Zwecke des Kunstwerkes unterordnet und leichter im Verzicht auf äußeren Schmuck als im Übertreiben desselben fehlgreift.

Die instinktive Sicherheit im Ergreifen der prägnantesten Form für die verschiedenartigsten Stoffe offenbart sich schon im ersten gärenden Sturm und Drang Paul Heyses; schon hier sehen wir organisches Werden, nicht künstliches Wollen und Verfertigen. Wohl ist „Francesca von Rimini" ohne Shakespeare, „Perseus"

Digitized by Google

ohne die romantische Märchenkomödie undenkbar; aber Heyses Erstlingswerk — er selbst hat die „Francesca" so bezeichnet und läßt den „Jungbrunnen", der uns doch auch heute noch in vielen Zügen Freude macht, nicht gelten[1]) —, seine „Francesca von Rimini" überrascht doch nicht so sehr durch die fabelhafte Gewandtheit, mit der die Technik Shakespearescher Jugenddramen, des „Richard III." und „Romeo und Julia", im Wechsel von Vers und Prosa wie in der Charakterzeichnung, im sezierenden Monolog wie im Dialog bis zum Wortwitz aufgenommen und durchgeführt ist, als vor allem durch den mächtigen Zug lodernder Leidenschaft, deren kühne Unbefangenheit und rücksichtslose Offenheit der tiefsten Seele des jungen Poeten entstammt. Diese Kraft der Leidenschaft ist es, die den Gestalten des Dramas trotz ihrer leicht erkennbaren berühmten Muster ein wirklich eigenes Leben verleiht und uns mit überzeugender Gewalt über die ebenso leicht erkennbaren Unmöglichkeiten der Handlung und über die empfindliche Peinlichkeit des Problems hinwegreißt; sie hat in schwülen Situationen eine Stimmungsgewalt, im Zusammenstoß der feindlichen Mächte, in der Explosion zurückgedrängter Gefühle eine elementare Kraft entwickelt, die dem Werke des zwanzigjährigen Anfängers bleibendes Interesse sichert.

Noch größer freilich ist dieses beim „Perseus", dem Heyse später im „Letzten Centaur" auf dem Gebiete der Novelle ein wunderherrliches Gegenstück hat nachfolgen lassen. Ein antiker mythologischer Stoff zur Puppentragödie in Knittelversen mit Kasperle und

[1]) Vergl. Heyses Aufsatz in Karl Emil Franzos, Die Geschichte des Erstlingswerkes. Leipzig 1894. S. 53—63.

Digitized by Google

seinen Späßen umgestaltet — das erscheint zunächst ein Unding, wie es denn auch manch bedenkliches Kopfschütteln erregt hat. Und doch wird man dieser Dichtung an Genialität des Wurfes wie an glücklichem Behagen der Durchführung wenig an die Seite setzen können. Unter dem Eindruck von Benvenuto Cellinis Perseus in Florenz erwuchs die Idee in dem modernen Dichter, und in der römischen Welt gewann sie ihre naturwüchsig deutsche Form und Gestalt, wie Goethe gerade dort die Hexenküche zu dichten vermochte. Mit dem reinsten, tiefsten Gefühl wird der schönheitsdurstige, sinnliche Jugenddrang mit seiner unwiderstehlichen Kraft und Erhabenheit in Meduse und Perseus verherrlicht, mit jugendlich übermütigem Spott und Grimm die erdgeborene Philistrosität des biederen Kasperle wie die übersinnliche herzlose Weisheit der Athene, die beide, freilich in entgegengesetztem Sinne, den genialen Strudelkopf meistern und leiten wollen, gegeißelt und mit all der Unbefangenheit, die nur das deutsche Fastnachts- und Puppenspiel kennt, die Moral von der Geschicht' allegorisch und auch direkt ausgesprochen, ohne daß auch nur einen Moment die derben Marionetten aufhörten, ihr überzeugend wirkliches Leben zu führen. Das überschäumende Kraftgefühl, die sprudelnde Schaffenslust des jungen Dichters wagt sich an die tiefsten Probleme und löst sie mit souveränem Humor, nimmt Stoff und Form von entgegengesetzten Enden der Kulturwelt und läßt sie in unlöslicher Vermählung sich durchdringen zu einem neuen einzigartigen Gebilde. Wir haben in neuester Zeit von Maeterlinck Marionettenspiele erlebt, die mit dieser Bezeichnung nur den Maßstab der Beurteilung verrücken konnten, mit dem wahren Puppenspiel aber kaum etwas gemein

Digitized by Google

haben. Immer denselben Akkord bis zur quälenden Marter anschlagend, würden sie mit Marionetten aufgeführt schwerlich wirken, während Heyse im „Perseus" das Stilgefühl bewährt, das allein auch Holzpuppen zu wahrem Leben im Sinne unseres einfältigen deutschen Märchens erwecken kann.

Freilich spricht in dem Wagemut der burlesken Komik und der überlegenen Ironie ein Erbteil der Romantik und des Berlinertums mit, das im „Jungbrunnen" Heyse selbst anerkannt hat. Das aber ist überwunden im „Meleager", der trotz seiner Knittelverse nicht mehr als Puppenspiel, sondern als Tragödie genommen sein will und muß.

Enger ist hier auch der Anschluß an die alte Sage, aber wieder ist es der rein menschliche Kern, der immer wiederkehrende, hier aber ins Gigantische gesteigerte Konflikt zwischen übermäßiger Mutterliebe, die dem Sohne die Freiheit nicht geben mag, und dem unwiderstehlichen Jugenddrang des Helden, der zum eigenen Leben an der eigenen jungen Liebe erwacht, dieser ewige Kern ist es, der auch hier den Anlaß des Dramas gegeben haben muß und mit einer Wucht und Stimmungsgewalt herausgestellt ist, wie es beispielsweise Platen mit seinem antikisierenden Versuche an demselben Stoffe niemals gelungen wäre. Und so energisch die tragische Handlung an uns vorbeistürmt, so scharf individualisiert uns die Gestalten des Dramas entgegentreten, am mächtigsten ergreift uns doch die lyrische Aussprache in diesen wogenden Rhythmen, die im Gesang der Parzen, im Chor der Dienerinnen an die erhabene Poesie der Chöre der „Braut von Messina", ja selbst an Goethes Parzenlied gemahnt.

Die Bühne aber war damit noch nicht gewonnen;

Digitized by Google

sie betrat Heyse zuerst mit den „Pfälzern in Irland", die sich jedoch ebenso wie die darauffolgenden „Sabinerinnen" trotz guter Aufnahme nur kurze Zeit hielten. Die glückliche Wahl des Stoffes springt sofort in die Augen; allein auch seine Gefahren sind unverkennbar. Voll Leben und Bewegung enthalten die „Pfälzer" eine solche Fülle von Motiven, daß eines das andere beeinträchtigt, weil keines entscheidend die ganze Dichtung beherrscht. Der Konflikt, auf den es dem Dichter am meisten ankam, der in der Brust Annas ausgekämpft wird zwischen ihrer Liebe und ihrem kindlichen Gehorsam, ist wohl in einigen packenden Situationen veranschaulicht, aber die Entwicklung James' zum Weißburschen, das ganze an Schillers „Räuber" gemahnende Treiben dieser Bande, die politischen und konfessionellen Gegensätze, die nicht bloß im Hintergrunde bleiben, sondern sehr gutes Eigenrecht in Anspruch nehmen, das alles zusammen gibt einen Überreichtum stofflicher Elemente zu verarbeiten, die in dem gedrungenen Aufbau nicht genügend geklärt sind. Es bleibt etwas Gewaltsames, Jähes in dem Drama, was im einzelnen packt und erschüttert, aber keine reine Wirkung hinterläßt. Trotzdem ist es gewiß nicht der volkstümliche Stoff allein, der uns hier anzieht, sondern die Energie der Handlung und die feste Sicherheit, mit der eine Reihe markiger Charakterfiguren gestaltet ist. Mag Jakob Bodenmesser in seinem Verhältnis zu Frau und Tochter, in seiner Bibelfestigkeit und Starrheit des Charakters etwas an Otto Ludwigs Erbförster erinnern, wie James Hennessey unleugbar ein Nachfahr Karl Moors ist, eigenes Leben führen sie doch, und auch der landschaftliche Hintergrund gibt in glücklichster Zeichnung dem Ganzen ein eigenes festes Gepräge.

Digitized by Google

Die schlichte, derbe Holzschnittmanier dieses ersten Pfälzerdramas schien nur einiger Veredlung und Verfeinerung zu bedürfen, um den richtigen Grundton abzugeben für die Neubelebung der pfälzischen Fürstentochter am französischen Hofe, Elisabeth Charlotte, deren Bild nun einmal nach ihren Briefen mit dem Stigma einer gesunden Naturwüchsigkeit, nicht nur Wahrhaftigkeit und Lauterkeit, sondern auch Derbheit gekennzeichnet ist. Heyse hat es nicht gewagt, sie so zu zeichnen, — mit guten Gründen, aber doch unter Verzicht auf die volkstümliche Wirkung, die hier sonst sicher nicht versagt hätte. Mit Takt hat er die historische Derbheit der Prinzessin, zu deren richtiger Beurteilung eben weitgehende Berücksichtigung ihres kulturhistorischen Milieus nötig ist, auf ihre deutsche Vertraute, die Jungfer Kolbin, übertragen und Liselotte selbst fein und wohlbedacht stilisiert zu reiner Weiblichkeit ohne Tugendstolz und Steifheit, schlicht, naiv, heiter, treuherzig, echt deutsch. Aber etwas verblaßt ist die historische Charakterfigur doch, an Stelle eines deutschen Holzschnitts ist ein feines Aquarellgemälde getreten. Auch die Handlung des Stückes, deren bewegter Gang durchweg fesselt und einige prächtige Situationen mit überraschenden Wendungen bringt, vermag uns nicht im tiefsten Inneren zu packen. Die Tragik im Leben der edlen Fürstin hat sich nirgends zu entscheidenden Krisen zugespitzt, und doch bleibt Tragik der Grundton dieses Lebens auch beim glücklichen äußeren Anschein, eine Tragik, die auch Heyse viel zu sehr hat zur Erscheinung kommen lassen, als daß wir in seinem versöhnlichen Abschluß eine dauernde innerliche Lösung erblicken könnten; der Riß ist momentan äußerlich überkleidet, um doch beim nächsten Anlaß wieder auf-

Digitized by Google

brechen zu können, und wenn uns auch das starke Hervortreten Ludwigs XIV. am Schlusse des Dramas darüber hinwegtäuschen mag, so bringt dies doch den anderen von Fr. Th. Vischer [1]) hervorgehobenen Nachteil mit sich, daß nun die Heldin, der wir unsere ganze Sympathie zugewendet haben, etwas zurückgedrängt wird. Wie im Leben der edlen Fürstin, so ist im Stil des Dramas die französische Übermacht zur Geltung gekommen, glücklicherweise aber, ohne den bodenständigen deutschen Kern ersticken zu können. Denn so sehr auch Heyse mit größter künstlerischer Sorgfalt den einmal angeschlagenen Ton französischer Eleganz und Leichtigkeit festgehalten hat, so klingt doch laut und vernehmlich genug die Verherrlichung deutschen Wesens hindurch. Mit vollem Rechte rühmt Vischer: „Er hat mit diesem Wurfe die Ungerechten geschlagen, die ihn als ein umhertastendes bloßes Formtalent beurteilt haben [2]). . . . . Von ihm wird niemand behaupten können, daß seine Formen nicht vom fühlenden Nerv, nicht von der eigenen, schaffenden, warmen Bewegung durchdrungen seien."

Und diese Kraft des eigenen Schaffens, der Verkörperung von innen heraus bewährt sich auch in seinem „Ludwig dem Bayern", den Karl Goedeke [3]) „nicht nur für Heyses bestes Stück hält, sondern für ein gutes und für eines der besten Schauspiele, die wir besitzen". Wieder berührt uns wohltuend der helle Grundton kräftiger nationaler Gesinnung, der nicht einen eng-

[1]) Kritische Gänge. Neue Folge. Stuttgart 1861, I, S. 42—49.

[2]) Wie z. B. Robert Prutz, Die deutsche Literatur der Gegenwart. Leipzig 1859, I, S. 227—240.

[3]) Nord und Süd. 1877. 3. Bd., S. 113—132.

Digitized by Google

herzigen Partikularismus oder Chauvinismus in anspruchsvollen Fanfaren verkündigt, sondern unmittelbar zu den immanenten Grundlagen dieses Dramas, wie zur Lebensanschauung des Dichters gehört. Daß die Gesamtwirkung künstlerisch rein und echt bleibt, dafür bürgt die Art, wie Heyse sich das bekannte Problem gestellt hat, wie er den episch zerflossenen Stoff der Geschichte in straffster dramatischer Gliederung immer auf den einen rein menschlichen Hauptgesichtspunkt hin zusammengefaßt hat, auf den innerlichen Seelenkonflikt der Freundestreue mit den politischen Leidenschaften und Notwendigkeiten. Wir finden hier nicht bloß in den Grundzügen, sondern auch in den Einzelheiten alle die Motive wieder, die schon Uhland den Quellen entnahm — aber wie ganz anders wirksam verwendet! Die Übersetzung der Geschichte aus dem Epischen ins Dramatische, die bei Uhland so dürftig geraten war, ist hier mit der größten Kunst durchgeführt, die Charaktere sind viel schärfer gezeichnet, die entscheidenden Situationen, die dort oft nur erzählt wurden, mit aller Energie auf die Bühne gebracht. Da ist keine schwächliche Idealisierung, kein den Masseninstinkten schmeichelndes Schönreden, sondern resolut und doch mit wohlerwogenem Bedacht wird der Weg geschritten, den Shakespeares Historien gewiesen haben. Unter diesen lebensvollen Menschen, die mit starken Leidenschaften vor uns aus so menschlichen Beweggründen handeln, daß wir sie auch ohne viel historische Erklärungen und Kleinkram verstehen, kann einzig der Legat, der ja für ultramontan Gesinnte ein unüberwindlicher Stein des Anstoßes war und bleiben wird, die mächtig fortreißende Bühnenwirkung in Frage stellen; er führt so hohle Worte im Munde, daß sie ein modernes Herz

Digitized by Google

nicht berühren können. Aber dieser Herzog Leopold mit seinem Haß, diese Isabella mit ihrer südlichen Leidenschaft, dieser biedere Feldhauptmann Schweppermann und vor allem die beiden Könige selbst in ihrer scharfen Kontrastwirkung sind so prachtvolle Gestalten, daß man sie mit vollem Rechte Grillparzerschen, ja sogar Shakespeareschen Figuren zur Seite stellen darf. An „Heinrich V." erinnert der Parallelismus der Szenen vor der Schlacht bei Ampfing. Doch wie dort durch die rein historische, nicht eigentlich dramatische Folge der Begebenheiten, so schwächt sich hier durch die Spaltung des Interesses und der Sympathie auf zwei kontrastierende Helden, trotz aller Feinheit des Aufbaus mit seiner ungemein kunstvollen Symmetrie, der Eindruck etwas ab, ähnlich wie bei „Elisabeth Charlotte", bei den „Sabinerinnen" und öfter. Eine weitere, aber rasch vorübergehende Schwäche liegt vielleicht auch in dem wörtlichen Anklang an Schiller am Schluß des dritten Aktes vor; so sehr die Worte Friedrichs des Schönen: „Brechet auf, ihr Wunden! Strömt aufs neue, Lebensbäche! Der Mörder naht!" aus der Situation geboren scheinen, so erwecken sie doch durch ihren Gleichlaut mit Versen des Chores in der „Braut von Messina" dem Hörer eine störende Ideenassoziation, die besser vermieden wäre. Doch das ist eine geringfügige Einzelheit. In der Hauptsache besitzen wir in Heyses „Ludwig dem Bayern" ein treffliches historisches Schauspiel, das mit den billig beklatschten Wittelsbacher- und Hohenzollerndramen gewisser Hofdichter nichts zu tun hat. Es ist charakteristisch, daß es in München, wo später noch zwei ebenso gesinnungstüchtige wie künstlerisch schwache Dramen des gleichen Inhalts entstehen und freundlich aufgenommen werden konnten, obwohl es

Digitized by Google

einem Wunsche des Königs Maximilian II. seinen Ursprung verdankte, weder bei Hofe noch beim Publikum befriedigen konnte. Wir aber möchten angesichts der Spielpläne unserer deutschen Bühnen doch die Frage für berechtigt halten: Hat wirklich neben dem dynastisch-partikularistischen nur englischer und nicht auch deutscher Patriotismus das Recht, im deutschen Theater zu Worte zu kommen?

Wir haben bereits betont, daß uns der patriotische Gehalt der letztbesprochenen zwei Dramen nicht den Maßstab ihrer Wertschätzung abgeben kann; ebensowenig aber ist er völlig gleichgültig. Die Zugehörigkeit zu Volk und Heimat gehört so wesentlich zu den Grundlagen menschlicher Existenz, sie enthält die Keime zu einer solchen Fülle ewig menschlicher Leidenschaften und Empfindungen, daß es zu allen Zeiten Dichter gegeben hat, die mit der Aussprache ihres individuellen Lebensgefühls, mit der Ausgestaltung von Menschen und Schicksalen ihrer ausgeprägten Nationalität, mit der Verherrlichung der Großtaten ihres Volkes und seiner Helden an ewig lebendige, allgemein gültige Gefühle der menschlichen Brust gerührt haben und immer wieder zu rühren vermögen. Das patriotische Schauspiel an sich diskreditieren zu wollen, geht nicht an; von den „Persern" des Äschylus bis zu Grillparzers Habsburger Dramen bieten sich immer wieder leibhaftige Gegenbeweise gegen solche Geringschätzung. Aber sie sind nicht zahlreich, und somit zugleich in ihrer Seltenheit ein Beweis, wie gefährlich gerade dieser Boden ist. Die große Schwierigkeit bleibt immer die Überwindung des historisch allzu Speziellen durch Darstellung reiner Menschennatur, die Verlebendigung der Gestalten von innen heraus, namentlich aber das Ver-

Digitized by Google

meiden des Aussprechens eigener patriotischer Ideen, wo sie nur durch Handlung zur Darstellung kommen sollten. Der momentane Erfolg solchen Aus-der-Rolle-fallens kann blendend sein, wie wir es immer wieder bei allerhand Festspielen beobachten können, künstlerisch rein und dauerhaft ist er nicht; patriotische Aufdringlichkeit kann nur vorübergehend auf die Masse wirken. Mit der Kunst hat der Patriotismus nur dann etwas zu tun, wenn er in lebenskräftigen Gestalten sich unmittelbar auslebt. Doch wo dies gelungen ist, haben wir das volle Recht, uns des nationalen Gehaltes rückhaltlos zu freuen, und wenn wir also in „Elisabeth Charlotte", „Ludwig dem Bayern" und anderen Dramen Heyses einen kräftigen Hauch des Geistes verspüren, aus dem die deutschen Großtaten von 1864, 1866 und 1870/71 geboren wurden, so dürfen wir es rühmen, ohne jedoch an der Frage vorüberzugehen, wie weit er Lebenselement dieser Dichtungen, wie weit er nur äußerlich hineingetragen ist.

Georg Brandes meint: „Das eigentliche dramatische Pathos aus voller Brust wird bei Heyse leicht unkünstlerisch-national, patriotisch und ein bißchen alltäglich." Wenn er nur die „Franzosenbraut" vor sich gehabt hätte, die in der Tat recht äußerlich konstruiert ist und mit ihren patriotischen Reden und Bildern nicht über die innere Unglaubhaftigkeit der einzelnen Situationen hinwegtäuschen kann, übrigens auch eher nüchtern als pathetisch ausgefallen ist, so möchte man sich mit dem Vorwurfe des kosmopolitischen Ausländers nicht weiter befassen. Aber er richtet sich auch gegen die bedeutenderen Dramen Heyses, und da kann er als überwiegend berechtigt nicht anerkannt werden. Es sind denn doch nur sehr vereinzelte Verse in „Elisabeth

Digitized by Google

Charlotte", „Ludwig dem Bayern" und „Jungfer Juſtine", die dieſes Urteil treffen kann; faſt immer erwächſt auch die patriotiſche Sentenz unmittelbar aus der Situation, und die Perſon des Dramas ſpricht ſie aus ihrem eigenen Inneren, nicht als Puppe des Dichters. Am großartigſten freilich iſt der nationale Kern künſtleriſch geſtaltet in „Hans Lange", während bei „Kolberg" ein Reſt ſtofflicher und rhetoriſcher Wirkung nicht geleugnet werden ſoll.

Und doch wäre es ſehr oberflächlich, wenn man nur den patriotiſchen Grundlagen von „Kolberg" ſeinen Erfolg zuſchreiben wollte; mögen ſie ihm auch den Zugang zu den preußiſchen Schullehrplänen erleichtert haben, das Maßgebliche iſt doch, welcher ſolide Bau darauf errichtet und mit dem tönenden Schmuck verziert iſt. Daß dieſe ſchlichten deutſchen Helden nicht bloß als patriotiſche Ideale, ſondern als lebendige Menſchen mit warmem Blute, wie es zu allen Zeiten bei allen Völkern in den Beſten pulſiert hat und ſtets pulſieren wird, vor uns hintreten, daß wir mit ihnen fühlen und mitgeriſſen werden, als wäre ihr Leiden und Heldentum noch gegenwärtig, die nicht bloß erzählende, ſondern mit Naturkraft Menſchen ſchaffende Kunſt des Dichters iſt es, die dieſem patriotiſchen Drama bleibenden Wert ſichert. Dabei trug gerade dieſer Stoff ein gut Stück epiſchen Charakters in ſich, indem der Heroismus der Verteidiger ſich eben im Ausdauern und Abwehren, nicht in Angriff und fortſchreitender Aktion bewährt, und indem weiter all die maßgeblich wirkenden Kräfte außerhalb der belagerten Stadt nicht auf die Bühne gebracht werden konnten, obwohl gerade ſie am Schluſſe, faſt wie ein antiker deus ex machina, die Entſcheidung herbeiführen. In der Tat bleibt dieſe

Digitized by Google

letztgenannte Schwäche bestehen, so kunstvoll und anschaulich auch der Dichter uns das, was er nicht direkt vorführen konnte, durch das Spiegelbild in der Seele der Belagerten vermittelt hat. Daß darunter die Wirkung keine wesentliche Einbuße erleidet, ist nur ein Beweis dafür, daß auch im Drama ein unerwartetes Eingreifen des Schicksals, ein Zufall, sehr wohl seine Stelle finden kann, wenn die Art, wie die Charaktere ihm begegnen, ihn ertragen oder verwerten, dramatisch ist. Brandes erblickt hier nur eine Schwäche, die Heyse mit Goethe gemein habe, einen Mangel „der eigentlich männlichen Aktion. In wie hohem Grade er auch in seiner Poesie über die passiven Eigenschaften des Männlichen wie Würde, Ernst, Ruhe, Unverzagtheit gebietet, es fehlt ihm doch, wie Goethe, ganz das aktive Moment. Ein kräftig eingreifendes Handeln, das ein Ziel verfolgt, ist so wenig der Kern seiner Dramen, wie seiner Novellen und Romane. Kommt ab und zu eine energische Handlung vor, so geschieht sie aus Verzweiflung: das Individuum ist in die Enge getrieben, wo es keinen anderen Ausweg erblickt als den, das Äußerste zu wagen". So treffend damit ein charakteristischer Zug von Heyses Schaffen hervorgehoben ist, so ist dabei doch übersehen, daß, wie Hebbel sagt, „die Kluft zwischen Handeln und Leiden keineswegs so groß ist, als die Sprache sie macht; denn alles Handeln löst sich dem Schicksal, d. h. dem Weltwillen gegenüber in ein Leiden auf, und gerade dies wird in der Tragödie veranschaulicht, alles Leiden aber ist im Individuum ein nach innen gekehrtes Handeln". Die Charaktere sind und bleiben eben doch von ausschlaggebender Bedeutung, und sie leben sich in „Kolberg" mit einer so energischen Betätigung ihrer Persönlichkeit aus,

Digitized by Google

daß der Mangel eigentlicher Aktion nirgends fühlbar wird.

In voller Bewegung vielmehr spielt sich dies ganze Stück vaterländischer Geschichte vor uns ab, bis ins einzelne wohlerwogen im Aufbau. P. Gereke hat in seinem Kommentar [1]) mit aller Sorgfalt aufgezeigt, wie sich darin alle wichtigsten Punkte der Freytagschen Technik des Dramas aufs neue belegt finden, während Freytag selbst [2]) gerade nach dieser Seite allerhand Einwendungen hatte, so viel Freude er auch über das schöne Werk äußert. Die Hauptsache ist eben doch, daß man nichts von ausgeprobter Konstruktion merkt, sondern daß die Taten dieser Menschen und somit die ganze Handlung aus ihrem eigenen Wesen erwächst. Die klaren, festen Charaktere sind es, die uns fesseln, und ihre Bewährung in den verschiedenen Situationen. Am packendsten wird wohl immer der Kriegsrat im vierten Akt wirken, der einen Reichtum der Individualisierung erweist, der keinen Vergleich zu scheuen braucht. Es ist nicht ein Drama der Heldentaten des biederen Nettelbeck und des tapferen Gneisenau allein, sondern des ganzen Kolberg, seiner ganzen Bürgerschaft mit ihrer großen Verschiedenartigkeit, die ohne Pathos, ohne aus ihrem Gesichtskreise herauszuwachsen, im Drange der Not ihren gesunden Kern, das Große, das auch in einfachen, beschränkten Menschen leben kann, glorreich entfaltet und den Wert, die Bedeutung des

---

[1]) Heyses Kolberg. 24. Bändchen der Sammlung: Die deutschen Klassiker, erläutert von E. Kuenen u. M. Evers. Leipzig 1903.

[2]) Vermischte Aufsätze 1848—1894. Herausgegeben von Ernst Elster, I, S. 89—94. Leipzig 1901.

Digitized by Google

sittlichen Menschen verherrlicht. Schön hat Brandes in seinem gehaltreichen Essay hervorgehoben, wie gerne Heyse den Edelwert des Menschen in überraschenden Wendungen und doch überzeugend zur Darstellung bringt, wie im Lorraine in „Elisabeth Charlotte", in Rektor Zipfel in „Kolberg". In der Tat gehört die umständliche Rede Zipfels von Leonidas und seinen Lazedämoniern zu dem Packendsten in dem Drama, und nach der vorangegangenen Enthüllung der rettungslosen Situation wirkt sie mit wahrer Größe und muß sie die Umkehr im Innern des Napoleonverehrers Heinrich bewirken. Wenn Gereke bei Heinrich an Ulrich von Rudenz erinnert, so kann man ihm nicht ganz unrecht geben, wenn es auch bei recht allgemeinen Analogien bleibt. Jedenfalls aber war es eine heilsame Änderung, daß Heyse aus Heinrich, der ursprünglich der Bräutigam von Rose war, nachträglich ihren Bruder gemacht und so alle zweideutigen Motive aus seiner Handlungsweise ausgeschaltet hat. Den Hinweis Gerekes auf den „Prinzen Friedrich von Homburg" aber können wir nicht akzeptieren außer in dem allgemeinsten Sinne, daß kaum ein anderes Drama so markig und lebensvoll preußisch-deutsche Tüchtigkeit und Heldentum vor Augen stellt wie dieses kerndeutsche Werk des so gerne als „romanisch fühlend" verlästerten Dichters.

Was in „Kolberg" mit eindringlichem tragischem Ernst dargestellt ist, das kehrt in den „Weibern von Schorndorf" in leichterem, ins Humoristische gewendetem Sinne wieder. Das ergibt aber doch einen inneren Widerspruch, und wir möchten dies Spiel wohl besser in seinen anmutigen und heiteren Zügen schätzen, wenn es uns durch Raschheit der Entwicklung nicht zum Bewußtsein des tragisch drohenden Hintergrundes

Digitized by Google

kommen ließe. So aber bleibt uns das Gefühl nicht erspart, daß Frau Künkeles mutiges Ergreifen des Stadtregiments, trotz des glücklichen Ausgangs, nicht nur ein „verwegener", sondern auch ein „unziemlicher Streich" ist, zu ernst, um trotz mancher wirksamen Komik eine befreiende Heiterkeit zu entfesseln, wenn auch zu heiter, um ihn tragisch zu wenden. Es liegen echt tragische Konflikte in dem Stoffe, die nicht voll ausgetragen werden; es ist viel packende Komik darin, die immer wieder gedämpft wird. Daß aber das Problem sich nicht allseitig in seinen letzten Konsequenzen ausleben kann und keine der beiden widersprechenden Tendenzen entscheidend den Ton angibt, ist ein Mißstand, der selbst durch die Fülle prächtiger, lebensvoller Figuren — unter denen neben der wackeren Frau „Generälin" ihre frohgemute frische Tochter Annele hervorragt —, durch die vielen reizvollen Szenen und das bewegte, an feinen Zügen reiche Bild des Lebens in der bedrohten Stadt nicht völlig aufgewogen werden kann.

Daß es Heyse aber auch gegeben ist, Komik und Tragik harmonisch zu verbinden, das zeigen nicht nur viele einzelne Züge in „Hans Lange" und „Kolberg", sondern vor allem aufs glücklichste in ihrer ganzen Anlage „Jungfer Justine". Dies Schauspiel ist auf einen so reinen vollen Ton befreienden Humors gestimmt, daß man es zu den behaglichsten Schöpfungen Heyses zählen darf. Vielleicht ist stellenweise das Behagen etwas zu groß für eine kräftige dramatische Wirkung; so ist z. B. die Erzählung des Gevatters Dietrich von den Abenteuern der wackeren Justine, die wir doch gesehen haben, im vierten Akte für die Handlung ganz ohne Belang, so prächtig dann auch der

Digitized by Google

Charakterzug ist, daß die Alte nun gar für ihre Heldentat ihren Herrn Rat um Verzeihung bittet. Dafür ist der dritte Akt, der am Morgen der Schlacht von Hochkirch die alte Justine als Fürsprecherin für ihren sächsischen Herrn ins Feldlager vor den großen König führt, gewiß von dramatischer Schlagkraft. Hier hat Heyse seine Vorlage, die Novelle „Die Entscheidung bei Hochkirch" von Friederike Lohmann, aufs glücklichste dramatisch umgebildet und zugespitzt. Die Einführung des Grafen Ludowski dagegen und seiner Intrigen macht die Haltung des sächsischen Steuerrates in ihren Motiven etwas zweideutiger und unklarer, als gut ist, und auch die Verwandlung des sächsischen Liebhabers der Tochter in einen preußischen Offizier bringt mehr äußeren als inneren Vorteil. Zu vollem Leben aber ist die prächtige Charakterfigur der alten Wirtschafterin erweckt, eines Typus des treuen, geraden Dienstboten, der durch seine Anhänglichkeit und Redlichkeit sich auch das Recht erworben hat, seine selbständige Meinung der Herrschaft und jedermann gegenüber zu vertreten und durchzusetzen. Diese Justine, deren Verwandtschaft mit der Jungfer Kolbin in „Elisabeth Charlotte" unverkennbar ist, steht einem Nettelbeck oder Hans Lange würdig zur Seite, und nicht schöner hat Heyse offenbart, daß ihm nichts Menschliches fremd ist, als in der liebevollen, lebenswarmen Darstellung dieser schlichten treuen Seele mit all ihrer Borniertheit und all ihrer Empfindungsreinheit und -tiefe. Sie beherrscht das ganze Stück; daß sie aber auf einem historischen Hintergrunde von so nationaler Bedeutung wie der Siebenjährige Krieg, in Berührung mit den volkstümlichen Gestalten des alten Fritz und seines Generals Zieten vorgeführt wird und so ungezwungen das einfachste, bescheidenste Menschen-

Digitized by Google

leben im Zusammenhange mit Weltgeschicken erscheint, das rechtfertigt auch den gehobenen Stil und den Vers des Dramas, welcher bei den „Weibern von Schorndorf" allerdings nicht am Platze gewesen wäre und dort mit Recht durch eine gut dialektisch gefärbte Prosa vertreten wird.

In kräftiger Prosa ist auch „Hans Lange" geschrieben, ein Drama, dessen realistischen Stil die Stürmer der Achtzigerjahre billig hätten in Betracht ziehen sollen, um zu erkennen, wie fest und sicher Heyse ihnen vorangeschritten und die Wege bahnen geholfen, soweit es sich bei ihnen eben wirklich um künstlerische Stilfragen handelt. Wie Gustav Freytag im Roman, so weist Heyse hier im Drama die Richtung einer realistischen Kunst, die zwar der Beantwortung schwerer Fragen des Lebens nicht aus dem Wege geht, die den Mut hat, mehr zu geben als eine Photographie eines Lebensausschnittes, und sich nicht begnügt mit dem äußeren Bilde, sondern zu dem Sinn dahinter vorzudringen und ihn zu erläutern strebt, die aber fest im Boden der Natur wurzelt und nicht mit Schönfärberei über Schwächen und Mängel hinwegtäuscht, sondern in kraftvoller Darstellung menschliches Leben in seinem tiefsten Wesen vor Augen stellt. Mit beredter Wärme preist Adolf Stern den „Hans Lange", er repräsentiert ihm „die Frische und Stärke der Teilnahme des Dichters am realen Leben, in ihm ist alles, Voraussetzung, Aufbau, Charakteristik, Grundzug und Detaillierung, nicht nur von dramatischer Schlagkraft, sondern auch von der Lust des Dichters an der Fülle des Daseins durchdrungen, das ‚novellistische' Element auf die Andeutung eines Verhältnisses zwischen der Herzogin und dem Hofmarschall Massow eingeschränkt, die Zeichnung der

Digitized by Google

Gestalten mit einem heiteren Behagen durchgeführt und einzelne Höhepunkte des Dramas von jener stärksten Wirkung, die unvergeßlich ist". Wie bei „Kolberg" in der Autobiographie des biederen Nettelbeck, so hatte Heyse für seinen „Hans Lange" in den pommerischen Chroniken von Thomas Kantzow und Johannes Micraelius Vorlagen, die mit ihrer Anschaulichkeit und Treuherzigkeit auf den Ton der neuen Dichtung einwirken mußten. Mit echter innerer Teilnahme ist hier die Kindheitsgeschichte des Herzogs Bugslaff erzählt, den seine Mutter absichtlich verwahrlost, und dem der wackere Hans Lange aus Lantzke durch alle Gefährde zu Recht und Herrschaft verhilft, ohne anderen Lohn zu begehren, als ein freier Bauer bleiben zu dürfen; und mit vieler Freude betont Kantzow zum Schlusse: „Diese Geschichte sollte wohl einer als ein Fabel ansehen. Aber es leben noch diesen Tag Leute, die da wissen, daß es wahr ist." In der letzten Bearbeitung seines historischen Werkes hat er sie noch genauer ausgeführt und „würdig geachtet, daß wir ein newe Buch darvon anheben, damit man sehe, daß Erhaltung und Gedeihen der Herrschaft nicht an Menschen Fürnehmen und Praktiken, sonder allein an Gotts Willen und Gewalt stehet". Doch weder er noch Micraelius berichten von der Erziehung des Herzogssohnes durch den Bauern, sondern nur von mutiger Hilfe in äußerer Not und Gefahr. Gerade darin aber liegt die tiefere Bedeutung von Heyses Umbildung der Fabel, die Karl Frenzel[1]) ganz verkennt, und dadurch ist auch an Stelle der Zufälligkeiten des epischen Be-

[1]) Berliner Dramaturgie. Hannover 1877. Über Heyses Hans Lange, I, S. 61 ff.; Kolberg, I, S. 87 ff.; Ehre um Ehre, I, S. 169 ff.

Digitized by Google

richtes eine innere Entwicklung getreten, die des dramatischen Fortschreitens nicht entbehrt, wenn sie sich auch an mehreren von außen kommenden Geschehnissen bewährt. Bugslaff wird bei Heyse nicht bloß durch äußere Umstände Herzog, sondern er entwickelt sich vom unbändigen, trotzigen, mißhandelten Jüngling zum tatkräftigen, sich selbst beherrschenden Fürsten; wenn aber Prinz Heinz bei Shakespeare in Falstaff einen genialen Führer in aller Ausschweifung und Liederlichkeit hat, von dem er sich freimacht, so hat Bugslaff bei ähnlicher Entwicklung in Hans Lange einen Meister zur Seite, der, ohne je sein bäuerliches Niveau zu überschreiten, ihn rein menschlich zu solcher Tüchtigkeit und sittlicher Kraft heranbildet, daß man diese schlichte, anspruchslose Dichtung in einem Atem mit den unvergänglichen Gestalten Shakespeares nennen darf. Man kann daher auch die Aussöhnung Bugslaffs mit seiner Mutter nicht als „unleidliche Empfindsamkeit" ablehnen; denn auch hierin mußte das einfach menschliche Verhältnis hergestellt werden, wenn die vorbildliche Richtigkeit und Kraft des schlichten Naturmenschen zu voller Geltung kommen sollte. Und das lag durchaus nicht außerhalb des Gesichtskreises der derben, ziemlich mittelalterlichen Gestalten jener Zeit; denn schon Kantzow berichtet, daß Bugslaff gegen die feste Residenz seiner Mutter Rügenwalde zog, „nicht daß er die Mutter beleidigen wollte, sondern daß er sunst einen Bescheidt mit ihr machete"; und Micraelius trägt nach, wie Hans Lange den Herzog, nachdem dieser zu Macht gekommen war, wiederholt zu Milde gegen Widersacher erfolgreich angehalten habe. Die Darstellung der Versöhnung ist bei Heyse freilich nicht von der zwingenden Natürlichkeit der übrigen Teile der Dichtung. Heyse hat sich

Digitized by Google

zweimal daran versucht. Die ältere Fassung, die den Vorteil bot, in ungezwungener Weise die Hauptpersonen alle in Hans Langes Haus zusammenzuführen und den Intriganten Massow bei der Tat zu packen und zu überführen, wurde aufgegeben, weil nach dem Siege Bugslaffs und der Befreiung des von seinen Feinden eingekerkerten Hans Lange die Spannung und das Interesse des Zuschauers für einen fünften Akt nicht mehr ausreichte. Die jüngere aber, die rasch mit dem Siege abschließt, hat den Nachteil, daß das Auftreten der alten Mutter Gertrud in der Stadt denn doch wenig glaubhaft ist, und daß die Bestätigung der Schuldlosigkeit der Herzogin durch den gefangenen Massow nicht das Gewicht und die überzeugende Kraft hat wie sein unbewußtes Zeugnis dafür durch den Versuch ihrer gewaltsamen Entführung. Trotzdem bewährt sich auch hier das theatralische Geschick, mit dem die einzelnen Szenen verbunden, die Akte abgerundet sind. Das Ganze ist mehr als „ein wirksames Theaterstück, im volkstümlichen Ton und Stil, holzschnittartig, im zweiten Akte voll Poesie"; es hat in anziehender Handlung eine Reihe Gestalten von unvergänglichem Leben hingestellt, und mit Recht rühmt Adolf Stern: „Diese vertrunkenen pommerischen Junker, die im rechten Moment doch das Rechte tun, dieser Bauer Hans Lange mit seiner sprichwörtlichen Volksweisheit und seiner Bauernpfiffigkeit, welcher sich selbst in der Stunde der Gefahr nicht rühren und die Tochter und das Erbe abliſten läßt, dieser jugendliche Herzogssohn, der das Zeug und den besten Vorsatz hat, ein ganzer Mann zu werden, und doch in gewissen Zügen den prinzlichen Schlingel nie verleugnet, sie sollten eben alle nur hundert Jahre alt sein, um höchst gelehrte Abhandlungen über den Humor in

Digitized by Google

diesen Gestalten und über die symbolische Bedeutung der frisch-realistischen Szenen wachzurufen."

Die symbolische Bedeutung der frisch-realistischen Szenen aus dem deutschen Volksleben wird in anderen Dramen von dem Dichter selbst mehr betont als in „Hans Lange", dessen Stärke gerade in der reinen Gegenständlichkeit der Darstellung beruht. Wenn aber Heyse in „Weltuntergang" — um vorläufig von den „Schlimmen Brüdern" noch gar nicht zu reden — den Stil seines Vortrags dahin abänderte, daß deutlich in den einzelnen klar umrissenen Gestalten die Vertreter ganzer Kategorien von bestimmter Geistesrichtung, in der Handlung eine bestimmte sittliche Weltanschauung zur Erscheinung kommen sollte, so wird niemandem verborgen bleiben, daß dieser Stoff eine andere Behandlung schwerlich vertragen hätte. Der ethische Gehalt dieses schönen Volksschauspiels konnte nur zu voller Erscheinung kommen, wenn auch die denkenden Geister darin, die sich vom abergläubischen Wahne freizuhalten suchen und doch in seine Wirkungen verstrickt werden, ausgiebig zu Worte kamen und der Aufgabe des antiken Chores in naturgemäßer Weise gerecht wurden. Ihr Wort freilich mit seiner edlen, vom Geiste praktischen Christentums getragenen Lehre würde eindruckslos verhallen, wenn nicht die Darstellung des realen Lebens um sie herum, des Geschehens, in dem sie selbst sich bewähren und läutern, auf gleicher Höhe stünde. Dem Idealismus der Grundgedanken entspricht ein kraftvoller Realismus der Darstellung. In mächtiger Steigerung entwickelt sich die Handlung, welche die Wirkungen der Furcht vor dem Jüngsten Gericht in den verschiedenen Charakteren vom Feigsten bis zum Mutigsten, vom Gedankenlosesten bis zum Gelehrtesten, vom Niedrigsten

Digitized by Google

bis zum Edelsten mit all ihren Nüancen vorführt, in dem Kontrast der gläubigen Beter und der noch einmal alle Weltlust schlürfenden Schlemmer großartige Wirkungen erzielt und schließlich die ganze Fülle der widerstreitenden Bestrebungen und Irrungen, Gedanken und Empfindungen in einen harmonischen Zusammenklang ausmünden läßt, die Versöhnung der kampfgeschiedenen Konfessionen in christlicher Nächstenliebe. Diese zielbewußte Steigerung wie die packende Darstellung des deutschen Bürgertums mit ihrer charakteristischen Zeitfärbung (nach dem Westfälischen Frieden) gibt dem Drama einen so großen einheitlichen Zug, daß der Mangel eines überragenden Helden und die Gefahr, in einzelne Episoden zu zerflattern, nicht zu vollem Bewußtsein kommen. Der Held ist eben, wie bei Heyse öfter, z. B. in den „Weibern von Schorndorf", „Kolberg", aber auch in Schillers „Tell", in Freytags „Fabiern", kein einzelner, sondern die Gesamtheit der Bürgerschaft der kleinen deutschen Stadt, die er so liebevoll hingestellt hat. Daß auch damit große Bühnenwirkungen zu erreichen sind, daß eine solche Technik nicht schlechthin dem Theater widerspricht, wenn sie auch erschwerende Anforderungen stellt, ist längst erprobt und auch von modernster Seite, in Hauptmanns „Webern", bewiesen worden. Heyse hat dabei wieder eine solche Anzahl charakteristischer Gestalten und treffender Typen gezeichnet, daß seinem Drama anschauliches, reales Leben gesichert bleibt, auch wenn das Einzelschicksal darin nicht so stark interessiert wie das Geschick der Allgemeinheit und der tiefere Sinn hinter dem äußeren Reize des Geschehnisses.

In noch höherem Grade gilt dies bei den „Schlimmen Brüdern", deren wesentlicher Kern in der Sym-

Digitized by Google

bolik der frei aus Zügen der Volkssage und Legende kombinierten Handlung beruht. Dies Schauspiel ist die reife Ausführung eines Puppenspiels, dessen Grundzüge Heyse bereits in seinem Roman „Im Paradiese" erklärt und dessen Vorspiel er dort mit Marionetten hatte aufführen lassen. Der Knittelvers, der auch in „Weltuntergang" herrscht, und der ganze kräftige Ton, der dem 16. Jahrhundert angemessen ist, wurde ebenso wie die Grundidee beibehalten, alles aber entsprechend der Umwandlung der Puppenbühne in das große Theater etwas gehoben und reiner ausgestaltet. Wir haben hier in dem knappen Rahmen eines Fünfakters eine Verherrlichung des künstlerischen Schaffens in drei Vertretern der freien Künste, der Musik, der bildenden Kunst und der Poesie, die ihre gefährlichen übernatürlichen Kräfte und Veranlagungen vom Teufel, ihrem Vater her, trotz der Versuchung und Verführung durch die ewige Verführerin Eva, durch Weltlust und Beifall der Welt, doch in der Berührung mit reinem weiblichen Adel läutern und „entrückt der schmerzlichen Begier" in der Verklärung reiner Schönheit ihr tiefstes Wesen auszuleben lernen. Der Teufel, so schlau er sein Spiel angelegt hat, verliert es doch wieder:

„Die Söhne sprengen, da die Jugendhitze
Verraucht, das Band, das sie gefesselt hielt,
Und Sinnenkraft und -Schöne, rein gebadet
In Schuld und Schmerz, sind wieder gottbegnadet."

Die Züge aus der Legende von der heiligen Elisabeth, aus der Faust- und namentlich der Merlinsage sind unverkennbar. Wir bewegen uns in einer altvertrauten Anschauungsweise, die der Dichter trefflich neu zu beleben verstanden hat. Avonianus meint zwar in seiner „Dramatischen Handwerkslehre", Merlin und

Digitized by Google

seine Sippe sei dem heutigen Publikum Hekuba: Er hat ganz recht, wenn er den dramatischen Handwerker vor solchen Stoffen warnt. Etwas anderes aber ist es, wenn ein Dichter sich daran macht, und so darf Georg Falkner in Heyses Merlin-Roman sich in einem Merlin-Drama erproben, das dann sein inneres Verhängnis wird, und so konnte Heyse seine geläuterte, hohe und reine Kunst- und Lebensanschauung in den „Schlimmen Brüdern" Gestalt gewinnen lassen, unbekümmert darum, ob die Mode es billigt. Das aber ist hervorzuheben, daß unter den großen dramatischen Gedankendichtungen, an denen die deutsche Literatur von Goethe bis Wilbrandt und Haushofer so manche aufzuweisen hat, wohl kaum eine so völlig bühnenmäßig angelegt und ausgeführt ist wie Heyses „Schlimme Brüder". Die Dichtung ist nicht nur in Grundidee und Symbolik, sondern auch in der Führung der kräftig bewegten Handlung großzügig und klar, dabei reich an wirksamen Bühnenbildern, die Charakteristik der einzelnen Gestalten von starkem individuellem Leben, das in freier Leidenschaft ausbricht und sich in wirksamer Aktion betätigt. Ihr höchstes Interesse wird sie für uns freilich in der Aussprache der hohen, reinen Auffassung der Lebensaufgabe des Künstlers behalten, der unbekümmert um Erfolg und Beifall sich selbst treu bleibt. Dadurch gehört sie enge zusammen mit dem Roman „Merlin", beides Glaubensbekenntnisse vom höchsten Wert, deren charakteristische Bedeutung für Heyses Persönlichkeit auch seine Widersacher nicht bestreiten können.

Wie der tiefsinnigen Merlin- und Faustsage hat Heyse, alle Äußerungen deutschen Volkswesens mit feinem Mitempfinden umfassend, auch heiterer Märchenstoffe sich bemächtigt. Eine komische Oper „Der Rot-

Digitized by Google

mantel", die mit der Musik von Kremplsetzer im Jahre 1868 auf die Bühne kam, behandelt zwar den bekannten Stoff ziemlich leichthin und hat die musikalischen Erfordernisse den dramatischen vorangestellt. In „Rolands Schildknappen" aber ist Heyse wohl sein poetisch bedeutendstes Lustspiel gelungen, in dem sich der frische Zug der Romantik mit befreiendem Humor ohne alle Tieckſche Ironie aufs glücklichste mit dem volkstümlichen Realismus verbindet, dem Heyse so kräftige Wirkungen verdankt. Man vergleiche nur einmal Heyses Komödie mit dem Märchen des Musäus! Von der Komik der Vorlage ist nichts verloren gegangen; im Gegenteil, durch die sichtbaren Gegensätze auf der Bühne tritt sie noch stärker hervor. Dabei ist durch die Einführung des selbstsicheren, tatkräftigen Hans als Gegensatz zu den drei feigen und faulen Schildknappen, durch die Verwandlung der Waldhexe in Frau Fortuna und die Veränderung der Schlußschicksale ihrer Wundergaben die ganze Dichtung ebenso ethisch wie poetisch gehoben. Der tiefere Sinn, der in jeder Volksdichtung, sei sie nun Sage oder Märchen, jenen Theoretikern zum Trotz steckt, die die Aussprache einer Welt- und Lebensauffassung in der darstellenden oder erzählenden Poesie als unkünstlerisches Element verpönen wollen, jene allgemein menschliche, in der Menschennatur begründete ewige Bedeutung, wie sie Heyse auch im Perseus, im Meleager, im Merlin erkannt und zur Erscheinung gebracht hat, wird auch hier kräftig betont und ganz im Geiste des Volksmärchens wie des charaktervollen, fest in sich beruhenden Dichters ausgesprochen, wenn Fortuna in ihren Schlußworten das heitere Märchenspiel vom Glück und seinen Launen so erklärt:

Digitized by Google

„... wem Natur ein festes Herz verliehn
Und frischen Mut, sich Bahn zu schaffen,
An dem erlahmen meine Waffen,
Und endlich krönen muß ich ihn.
Wer aber träg auf meine Treue baut,
Der über Nacht wird inne werden
Des Glückes Unbestand auf Erden;
Sein Jauchzen wandelt sich in Klagelaut."

Die aber nun zu klagen haben, weil sie in ihrer Torheit das Glück nicht zu halten wußten, Veit, Barthel und Jakob, sind mit prächtiger Derbheit charakterisiert, und vortrefflich sind die komischen Situationen ausgeführt, z. B. wenn am Morgen ihres Hinrichtungstages die drei gefangenen Knappen sich durch die Fenster ihrer Gefängnisse hindurch zu streiten anfangen — eine Szene, Shakespeares würdig! In der Tat erinnert die Vereinigung derber Komik und zarter Poesie, realistischer Gestaltung und gedankenvoller Lebensweisheit, die reine, heitere, befreiende Stimmung, die aus aller Misere des Lebens herausreißt und doch so tief im Menschendasein mit all seinen Schwächen und Stärken wurzelt, sie begreift und verklärt, diese glückliche Vereinigung so widersprechender Eigenschaften erinnert in der Tat an Shakespeares Komödie, nicht in dem Sinne äußerlicher Nachahmung, sondern analogen dichterischen Schaffens.

Äußerlicher ist die Beziehung zu Shakespeare in dem Singspiel „Die Insel", das in der Grundlage der einfachen Handlung wie in den Elementargeistern das Vorbild des „Sturms" nicht verkennen läßt. Freilich würde das zur musikalischen Komposition bestimmte lyrische Spiel viel an seinem Reiz verlieren, wollte man es eingehend mit dem tiefsinnigen Drama ver-

Digitized by Google

gleichen. Und überhaupt, wenn wir uns auch wiederholt, bei „Francesca von Rimini", „Ludwig dem Bayern", „Hans Lange", „Rolands Schildknappen", berechtigt glauben, nicht bloß auf äußerliche Analogien, sondern eine innere Verwandtschaft mit bestimmten Zügen in Shakespeares Schaffen hinzuweisen, so wird doch kein Unbefangener leugnen, daß selbst in den leidenschaftlichsten und realistischesten Dramen Heyses das Elementar-Gigantische Shakespeares nicht gefunden werden kann. Das liegt seinem Wesen ferne, und eine eingehendere Parallele mit Shakespeare werden wir daher nicht ziehen dürfen. Auch von Kleist bleibt Heyse seinem inneren Wesen nach bis zu einem gewissen Grade geschieden; aber auch mit ihm hat er wichtige Züge gemeinsam: die Neigung und Fähigkeit, psychologische Probleme, die eine ungeheure Verwirrung des Gefühlslebens einschließen — man denke z. B. an die „Göttin der Vernunft", „Elfride", „Don Juans Ende" u. a. —, aufzugreifen und dramatisch zu lösen, und weiter eine Romantik, die sich nicht in Mystik und nicht in Formenspielerei verliert, sondern nach realistischer Gestaltung auf Grund deutschen Wesens, mit warmer nationaler Gesinnung ringt. So bieten uns diese beiden großen Dramatiker Momente, um Heyse zu verstehen. Den richtigsten Ausgangspunkt aber, um seine volkstümlich realistischen Schöpfungen historisch zu begreifen, gibt doch Schiller mit „Wallensteins Lager". Hier haben wir den ersten Versuch, in Versen und doch mit Realismus, in einzelnen Typen und doch fest umrissenen Gestalten echtes Volksleben als solches auf die Bühne zu bringen, in einer Fülle von Bildern, doch mit innerer Einheitlichkeit und Zweckmäßigkeit — einen Versuch, den Heyse mehrfach in größerem Maßstab und, wie wir

Digitized by Google

wohl sagen dürfen, erfolgreich wiederholt hat. Dieser Stil ist freilich nicht das, was moderner Naturalismus verlangt; aber er bedeutet in der Entwicklung unserer Literatur die organische Fortbildung bedeutsamer Keime, die zu den schönsten Äußerungen von Schillers Schöpferkraft gehören.

Schiller ist es auch in mehreren anderen Beziehungen, an den Heyses dramatisches Schaffen anknüpft. Ich erwähne nur kurz die „Glücklichen Bettler", in denen uns Heyse aus dem Schatze der italienischen Komödie ein Lustspiel vermittelt hat, das an komischem Reize Schillers „Turandot" entschieden überlegen ist. Wohl ist hier das Verdienst der packenden Komik in erster Linie Gozzi zuzusprechen, dessen „Pitocchi fortunati" die Vorlage bildeten, doch stellt Heyses Bearbeitung der alten Komödie nicht bloß eine Einrichtung für die Bühne dar, sondern adelt und vertieft die ganze Dichtung in einem Maße selbständig, daß Muncker sie in seiner lehrreichen Studie über Heyse als Übersetzer[1]) wie eine eigene Dichtung außer acht lassen konnte. Hier haben wir den kraftvollsten Vorläufer von Fuldas „Talisman", und auch Heyse selbst fühlte sich noch nach vielen Jahren durch diese heitere östliche Märchenwelt, die mit ihrem freien Walten glücklicher Phantasie und gesunder, volksmäßig fühlender Moral manches mit den Zauberstücken Raimunds gemein hat, angeregt, ein Gegenstück dazu zu dichten in dem „Buckligen von Schiras", das mit ähnlichem Stimmungszauber und innerer Heiterkeit, wenn auch nicht mit derselben komischen Schlagkraft und nicht ohne ein gut Teil ernster Resignation sich jenem

[1]) Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1900, Nr. 70/71.

Digitized by Google

orientalischen Märchendrama aus jüngeren Jahren anschließt.

Diese leichteren Dramen treten aber ganz zurück hinter den großen historischen Tragödien, in denen Heyse nach Storms Meinung seine höchste Art im Drama erreicht hat, der „Elfride", dem „Alkibiades" und all den anderen Stücken, deren Stil trotz minder tönenden Pathos die entschiedenste Nachfolge Schillers bekundet. Schon die „Grafen von der Esche" leiten hiezu über. Hier liegt ein packender, zum Drama wohl geeigneter Konflikt vor, der mit seinen menschlich ansprechenden Grundlagen eines gewissen Widerhalls beim Publikum sicher sein darf, und trotz der künstlichen, mit vielen Intrigen und Unwahrscheinlichkeiten belasteten Konstruktion der Handlung ist er im ganzen so bühnenmäßig bewältigt, daß die Teilnahme Laubes daran und die gute Aufnahme in Wien nicht wundernehmen kann. Die Versöhnung des alten, durch Verleumdung lange Jahre geschiedenen Ehepaares durch den eigenen Sohn ist zwar mit allerhand künstlichen Hilfsmitteln, aber doch mit solch psychologisch überzeugender Charakteristik der einzelnen Gestalten herbeigeführt, daß die Freude an dem poetisch Bedeutsamen die kritischen Bedenken des Skeptikers überwiegt. Nebenbei ist die Bemerkung nicht ohne Interesse, daß wir, freilich mit größerer Sorglosigkeit in der Motivierung, auch in einem Jugenddrama Ibsens, dem „Fest auf Solhaug", eine ganz ähnliche Wanderung eines Gifttranks durch mehrere Hände finden, die uns hier als gezwungenes Vehikel der Handlung erscheint. Wohlgelungen ist die Charakteristik der biederen Leute aus dem Volke, vortrefflich aber auch die des Intriganten, der immer den An-

Digitized by Google

schein festhält, besänftigend zum Guten zu reden, während die ganze tragische Verwicklung auf seiner Verleumdung beruht. Leider fällt er mit seiner großen Erklärungsrede am Schlusse recht undramatisch aus der Rolle und schädigt damit zugleich die Gesamtwirkung. Solch allzu reichliche Reden, in denen sich die Personen allzu fein über ihr eigenes Innere aufklärend aussprechen, während der Zuschauer nichts als die Lösung seiner Spannung erwartet und wünscht, hat Erich Schmidt auch am Ende der „Elfride" getadelt; sie haben auch anderen Dramen Heyses den kraftvollen Theaterabschluß geraubt.

„Elfride", wie „Graf Königsmark", behandelt einen Stoff, über den schon Schiller gegrübelt hat. Bei beiden hat sich Heyse ganz von den Schillerschen Entwürfen freigemacht und ist seinen eigenen Weg gegangen; in beiden sind ihm, wie Bulthaupt rühmt, „wahrhafte Dichtungen gelungen, die von Leben und Leidenschaft zucken und die Konflikte dort suchen und finden, wo sie in allen großen Dramen von uralters her gelegen haben: in den Tiefen der menschlichen Natur." Es gibt wenig weibliche Helden in der dramatischen Literatur, die eine so gewaltige Entwicklung in psychologischer Folgerichtigkeit durchleben wie diese Elfride, die doch bei aller Besonderheit die typische Tragödie der Evanatur des Weibes durchlebt: von der natürlichen Eitelkeit und dem Reiz des Versagten durch schuldvolles Gewinnen des lockenden Trugglücks zu innerer Umkehr und Läuterung, die den ganzen Adel der echten Frauennatur zur vollen Entfaltung bringt bis zur Selbstaufopferung. Wenn man diese Entwicklung in ihrer Ganzheit als den Kern der Dichtung erfaßt, wird man geneigt sein, den Riß, den Erich Schmidt nach dem dritten Akte mit

Digitized by Google

Recht hervorhebt, nicht als entscheidend zu betrachten. Wohl krankt die Gestalt des verratenen Gatten Ethelwold unheilbar an der unzureichenden Motivierung seines Wiederauftretens im vierten Aufzug, aber die Entwicklung in Elfride zeigt keinen Bruch, ja sie ist innerlich, von dem Erscheinen des als Fischer Verkleideten unabhängig, fest vorgezeichnet. Auch König Edgar ist so konsequent durchgeführt, daß diese großen, klaren Charakterfiguren, denen sich noch der alte Burgvogt Oswald und die leichtsinnige Editha ebenbürtig anreihen, wohl im stande sind, die mühsame Konstruktion der Handlung im vierten Akte, die immerhin wirksame Bühnenbilder ergibt, zu verdecken. Und mit Ausnahme dieses einen Aufzuges ist auch die ganze Führung der Handlung so energisch, in große entscheidende Situationen zusammengedrängt, deren dramatischer und poetischer Gehalt voll ausgeschöpft ist, daß kein Zweifel bestehen kann: von allen Versuchen, den gefährlich lockenden Stoff zu bewältigen, ist Heyses Drama derjenige, welcher ihm die größten Schönheiten abgerungen, wenn er ihn auch nicht restlos bewältigt hat. Die ersten drei Akte, die in mächtiger Steigerung von der drückenden Einsamkeit in dem alten Schlosse bis zu der lockenden Werbung des sieghaften Königs führen, sind geradezu hinreißend und lassen an Kraft der Aktion das meiste weit hinter sich, was sonst das klassizistische Drama nach Schiller hervorgebracht hat. Wenn dann die Feinheit der psychologischen Vorgänge nicht mehr zu so dramatischer Gegenständlichkeit gebracht ist wie in diesen ersten Akten, so versagt doch auch in den letzten beiden die poetische Schönheit nicht, die über die ganze Dichtung ausgegossen ist.

Auch im „Grafen Königsmark“ haben der vierte

Digitized by Google

und fünfte Akt nicht ganz das Schwergewicht der drei ersten; sie sind etwas zu ausführlich in der Aussprache der fein erdachten Motivierung geraten und dürften am besten als enge zusammengehörig ziemlich rasch abgespielt werden. Aber kein Riß stört die Einheitlichkeit der Entwicklung; der wohlüberlegte Aufbau der Handlung, die mit zwingender Notwendigkeit aus den wenigen Figuren des Dramas in feinstem Parallelismus von Spiel und Gegenspiel hergeleitet ist, erscheint als ein Muster strenger Kunstregeln und zugleich als ungezwungenes Produkt einer naturgemäßen Emanation von innen heraus, das seine Gesetze einzig in sich trägt. Diese innere Notwendigkeit der ganzen Entwicklung ist nur bei überzeugender Kraft der Charakteristik möglich, und diese eignet den Gestalten des Dramas in hohem Grade, mögen noch so sehr die gedämpften Töne die elementaren Ausbrüche inneren Gefühls überwiegen. Es liegt ein hoher poetischer Reiz darin, wie die tiefen Leidenschaften dieser Menschen durch die Formen der höfischen Konvention nur verschleiert durchscheinen, wie die innerste Menschennatur nur in gebrochenen Tönen laut werden darf — ein Reiz freilich, den nur ausgezeichnete Darsteller zu voller Wirkung bringen werden. Von Schiller ist Heyse dabei völlig abgegangen. Er mochte sich nicht damit begnügen, den Grafen Königsmark nur als eine Station in dem Leidensgange der unglücklichen Sophie Dorothee zu behandeln, wie die Pläne der „Prinzessin von Zelle" vorzeichneten. Er stellt ihn in den Vordergrund und gibt in seinem Schicksal vor allem die Tragödie des glänzenden ritterlichen Helden, der trotz aller edlen Kraft dem giftigen Sumpfe nicht entreißen kann, was der einmal gepackt hat, sondern nur selbst durch das eigene unbekümmerte

Digitized by Google

Kraftgefühl ins Verderben gelockt wird. So konnte auch sein Verhältnis zu der Prinzessin nicht das von Schiller gewollte bleiben, sondern mußte rücksichtslos bis zu den letzten Konsequenzen führen, zu voller Hingabe von beiden Seiten. So erst wird die Tragik im Schicksal der Prinzessin aus dem politisch-historischen ganz in das Gebiet des Reinmenschlichen herübergeführt; beide, Königsmark und Sophie, bekennen sich mit ihrer ganzen Persönlichkeit zu ihrer reinen Menschennatur und gehen daran zu Grunde; der aktive wie der passive Mensch verspielt, wenn er sich sein Naturrecht nehmen will gegenüber der Konvention, so faul und unsittlich sie sein mag, und auch dem Gesundesten, Elastischesten ist es unmöglich, sich von allen Banden der Vergangenheit und ihrer Schuld freizumachen zu neuem Leben. Die Vergangenheit gibt ihn nicht frei und zieht ihn nieder in dem Moment, da er den Sieg schon errungen glaubt.

Es ist nicht zu verkennen, daß die Gräfin Platen, die Königsmarks alte Schuld verkörpert, manchen Zug von der Orsina trägt, wie denn überhaupt die verstandesmäßige Komposition und manche scharfgeschliffene Wendung des Dialogs an Lessing erinnert. Aber die Orsina hat den Vorzug, zu verschwinden, nachdem sie ihr unheilvolles Werk getan, indes die Platen nochmals auftritt, um ihrer Tat selbst den breiten — in manchen Zügen ungemein schönen — Epilog zu sprechen. Bei dem Anschlag auf die Wachsamkeit der Offiziere im vierten Akt kann man kaum vermeiden, an das Gelage im „Wallenstein" als unbewußtes oder bewußtes Vorbild zu denken, das denn freilich nicht erreicht ist. Aber das eigentliche Problem der Tragödie wird davon nicht berührt. Das ist nicht nur neu

Digitized by Google

und selbständig, sondern packend und erschütternd aufgestellt und in Gestalten durchgeführt, die ihr eigenes, einzigartiges Leben führen. Das Problem der Versuchung der unglücklich verheirateten Fürstin durch den ritterlichen Kavalier, der ihr glückliche Jugenderinnerungen erweckt, war schon in „Elisabeth Charlotte" von Heyse gestreift worden; hier ist es nun zur vollen Tragödie ausgestaltet von jenem Schwergewicht, das nicht nur einen flüchtigen Theaterabend beschäftigt. Mit Königsmark, Sophie und nicht zuletzt dem vorzüglich gezeichneten Kurprinzen hat Heyse der Bühne Gestalten geschenkt, die trotz ihrer gegenwärtigen Vergessenheit gewiß, wie schon Keller meinte, eine dankbare Aufgabe für unsere Schauspielvirtuosen wären.

Noch zweimal hat Heyse Stoffe aufgegriffen, die auch in Schillers Gesichtskreis lagen, diese beiden Male aber auch in der Prosaform ganz von ihm abweichend. An Schillers Plan einer „Charlotte Corday" erinnert „Die Göttin der Vernunft". So hoch sich aber diese Tragödie über Goethes Revolutionsdramen an dramatischem wie an menschlichem Interesse erhebt, so hat sie doch an einem solchen Schwergewicht romanartiger und zeitgeschichtlicher Vorbedingungen und Nebenerscheinungen zu tragen, daß sie die Bühne schwerlich erobern kann. Auch das zweimal entscheidend wiederkehrende Motiv des durch falschen Anschein wankend gewordenen Glaubens an die Reinheit eines geliebten Menschen gewinnt hier so stark das Aussehen unseligen Zufalls, daß sein tiefer innerlicher Wert nicht so voll zur Geltung kommt wie in „Don Juans Ende". Auch ist die interessante Gestalt des Eulogius Schneider, ja selbst der nur seiner Rache lebende alte Organist Stauf und die in allen Wirren den Adel ihrer Seele behauptende Heloise

Digitized by Google

Armand nicht mächtig genug, um zur Verkörperung so gewaltiger, welterschütternder Strömungen und Ereignisse auszureichen. Auch Heyses „Göttin der Vernunft" bestätigt aufs neue die Gefährlichkeit der Stoffe aus der französischen Revolution.

Einer anderen Gefahr ist Heyse in „Don Juans Ende" verfallen, wiewohl er sie künstlerisch glänzend überwunden hat: der Abneigung des Publikums, festgeprägte Gestalten seines Vorstellungskreises sich neugeformt und anders geartet vorführen zu lassen. Selbst Gottfried Keller sagt offen, so „großartig gedacht" er die ganze Idee Heyses im Don Juan findet: „Der Umstand, daß ich kein Bedürfnis nach einem anderen ‚Don Juan' empfand als dem Mozartschen, wird für mich durch die beste Tragödie nicht gehoben, was gewiß barbarisch ist." Nur die Verbreitung solch „barbarischer" Voreingenommenheit, die uns nicht wundern kann, wenn schon ein Keller sich dazu bekennt, erklärt es, daß ein Drama von solcher Wucht, das Storm mit Recht gerade seiner Bühnenmäßigkeit und seiner immer kräftiger werdenden Handlung wegen rühmt, auf den Theatern nicht Boden gewinnen konnte.

Heyses Auffassung liegt weit ab von allen anderen Don Juan-Dichtungen, über die wir eine interessante Studie von A. Farinelli [1]) besitzen. Er läßt seinen Helden weder in seiner Sünden Maienblüte vom steinernen Gast der Hölle überantworten, wie Mozart und Grabbe, noch auch „gelangweilt vom ganzen Leben" sich freiwillig in die Hand seines Todfeindes geben, der doch klein bleibt seiner überragenden blasierten Größe gegen-

[1]) Giornale storico della letterature italiana. 1896. Vol. 27; über Heyses Drama p. 306 f.

Digitized by Google

über, wie Lenau es tief pessimistisch getan. Heyses Held ist rein auf menschliches Maß gestellt, die „Klippe des Faustischen ist vermieden, die Liebe zum Weibe und zum Kinde liegen beide auch im Bereich des selbstsüchtigen Genußmenschen“ (Storm an Keller 13. September 1883). Die innere Umkehr dieses Genußmenschen bis zu einem sühnenden Tode, nicht sein äußerer Untergang ist der Gegenstand der Tragödie. Durch zwei reine Kinderseelen wird er, der alle Menschen richtig zu kennen wähnte, belehrt, daß es doch etwas Hohes und Heiliges gibt, woran er nicht geglaubt hat, daß weiblicher Adel, der ihm nur zum Spott geworden ist, unantastbar lebt, daß Bande des Blutes, die er verachtet hat, köstlich und unzerreißbar sind, daß eine ganze Welt der Reinheit und Liebe, die er zu begreifen nicht verstanden hat, in Wahrheit vorhanden, für ihn aber ewig verloren ist. Wie er nun schrittweise diesem Bankrott seiner ganzen frivolen Lebensauffassung zugeführt wird, wie er sich erst mit dem alten Egoismus gewaltsam frevelnd, dann mit inbrünstiger Angst einen kleinen Anteil nur an jener besseren Welt in seinem Sohne erringen will und durch seine Verständnislosigkeit für reine Seelen nur vernichten, aber nichts für sich gewinnen kann als die Erkenntnis seiner furchtbaren Frevel, wie er an der Leiche seines Sohnes den Trost, den die Kirche ihm bietet, zurückweist, um die empörte Natur selbst die Sühne vollziehen zu lassen, das ist ein Meisterstück großzügiger und doch aufs feinste ausgeführter Charakteristik, das durch die reinen und unschuldigen Gestalten des Gegenspiels — Gianotto und Ghita — noch gehoben wird. Die Handlung kommt anfangs zwar etwas langsam in Fluß und verrät hier noch die Arbeit des Dichters. Aber schon im zweiten

Digitized by Google

Akte steigert sie sich mächtig und behält dann einen so gewaltigen Gang bis zum Ende bei, daß man hingerissen kaum wahrnimmt, mit welcher Kunst dies Ebenmaß des Aufbaus erreicht ist, wie wohlüberlegt sich das Ganze abrundet und selbst in seinen Nebenzügen — z. B. dem Auftreten des Kartäusers — Schluß und Anfang sich harmonisch zusammenschließen. So zarte Seelenvorgänge es sind, welche die Herzen bewegen, so kraftvoll anschaulich treten sie in die Erscheinung in Bühnenbildern von erschütternder Wirkung. Wie Don Juan den Glauben Gianottos an Ghitas Liebe in teuflischer Weise ertötet, wie er von dem Sohne, dem er sich als Vater enthüllt, verflucht wird, wie er schließlich von den Leichen der beiden unschuldvollen Kinder, die er in den Tod getrieben, hinweg dem donnernden Vesuv entgegenschreitet, das sind Szenen, die sich der nachschaffenden Phantasie mit packender Lebhaftigkeit vor die Seele stellen und dem Zuschauer den tiefsten bleibenden Eindruck hinterlassen müssen. Und wie im einzelnen klar und lebendig, so ist der Eindruck des Ganzen groß und rein: das künstlerische Problem, das sich der Dichter gestellt hat, ist ohne Rest gelöst, und ohne Weichheit oder gar unkünstlerisches Moralisieren sehen wir die ewig menschlichen Verhältnisse der Liebe zum Weibe und der Liebe zum Kinde in wundervoller Hoheit und Reinheit ihre ewige Macht bewähren. Daß Heyse dafür so erschütternde Töne gefunden, wird den Kenner seiner Lyrik[1]) nicht wundernehmen; aber außer den

[1]) Über Heyses Lyrik vergl. Albert Matthäi in Nr. 62 der Beilage zur Allg. Ztg. 1900; Willy Pastor, Studenköpfe. München 1902. S. 103—116; R. M. Werner, Vollendete und Ringende. Minden 1900. S. 65—75.

Digitized by Google

Gedichten an Wilfried sei auch an den „Hadrian“ erinnert, dessen Problem sich in manchen entscheidenden Zügen mit „Don Juans Ende“ deckt.

Formal noch strenger als „Don Juans Ende“ schließen sich die Dramen Heyses aus der antiken Stoffwelt der klassischen Richtung an, die von Schiller und Goethe über Grillparzer in die Gegenwart herüberragt. Theatralisch am stärksten ist unter ihnen wohl „Die Hochzeit auf dem Aventin“ aufgebaut; aber gerade auf diese scheint mir Richard M. Meyers sonst nicht von mir geteiltes Urteil zuzutreffen, daß sie trotz der bewegtesten Szenen „wie ein wohl arrangierter Wechsel schöner Gruppen kühl und fremd an uns vorüberziehe; es fehlt die Wärme des Einfühlens, die Kraft des Mitreißens“ trotz der wohlbedachten bühnengemäßen Komposition und trotz der beredten Schönheit des Verses. Schon Vischer hat hervorgehoben, Heyse werde „seinen Stoff immer zuerst darauf ansehen, ob er die Motive enthält, eine Reihe schöner Situationen aus ihm zu entwickeln“; wenn er aber hinzusetzt: „schön wird ihm stets nur das sein, was nicht nur künstlerisch rein gezeichnet, sondern ebenso menschlich rein empfunden ist,“ so spricht er damit allerdings ein Grundgesetz aus, das man in Heyses Schaffen immer wieder bestätigt findet, in verhältnismäßig geringem Grade aber in der „Hochzeit auf dem Aventin“. Hier schimmert der tiefere menschliche Kern durch all die historische Gebundenheit der handelnden Personen nicht kraftvoll genug hindurch, um den Scheußlichkeiten des Caligula und den Beschränktheiten der römischen Patrizier ein volles Gegengewicht zu bieten. Auch läßt sich die Unwahrscheinlichkeit mancher effektvollen Szenen wie der entscheidenden Einladung des Cäsars in das Hochzeits-

Digitized by Google

haus des Piso kaum übersehen, so glänzend sie äußerlich wirken mögen. Die menschlich am reinsten ansprechende Gestalt, Clölia, aber tritt hinter den politisch-historischen Verwicklungen nicht nur zurück, sondern hat durch das Brandmal als Sklavin ebenfalls ein so ausgeprägt römisches Charakteristikum erhalten, daß auch sie den modernen Zuschauer nicht hinzureißen vermag.

Umgekehrt hat man bei den preisgekrönten „Sabinerinnen" tadeln wollen, daß sie zu wenig römisch seien und zu modern fühlten. Mag aber auch der Zweifel berechtigt sein, ob sich mit dem Fell des Apenninenwolfes so viel zarter Edelmut bei Romulus vereinen lasse, so ist doch unleugbar, daß uns dies Drama menschlich viel tiefer erschüttert, als die Cäsarentragödie. Auch ihm wird allerlei Fremdartiges, was in der römischen Urzeit unvermeidlich lag, für eine volle Wirkung hinderlich bleiben; dazu kommt die gefährliche Doppelgesichtigkeit des Stoffes, der fast stärker zu heiterer als tragischer Behandlung lockt, was nun einmal aus den primitiven Vorbedingungen und manchen Einzelheiten nicht zu beseitigen war. Auch ist die Zweiheit der Heldinnen, die poetisch so bedeutsam und notwendig ist, für die dramatische Wirkung eine Gefahr. Trotz alledem aber ist das große menschliche Problem, das dem Drama zu Grunde liegt, von so ewig gültigem Interesse und mit so viel Kraft und Eindringlichkeit zur Darstellung gelangt, daß die Tragödie nach Adolf Sterns begründetem Urteil „unseren besten hinzugezählt werden müßte, wenn in der Tat nur das eine Hauptmotiv mit voller Gewalt und Stärke wirkte und alles andere darüber gleichgültig und zum bloßen Beiwerk würde". Übrigens hat sich Heyse auch die im Stoffe liegenden Vorteile nicht entgehen lassen. Die primi-

Digitized by Google

tiven Naturzustände ermöglichten, jeden Naturlaut frei und ungebrochen ertönen, den inneren Konflikt in energischer, ja gewaltsamer Handlung hervortreten zu lassen, und so tritt das Reinmenschliche ohne konventionelle Hüllen vor unsere Augen. Auf Archaismen, durch welche Gustav Freytag das Zeitkolorit seiner „Fabier" zu verstärken suchte, hat Heyse verzichtet; seine Verssprache ist herb und charaktervoll, in ihrer sinnlichen Bildlichkeit oft von monumentaler Kraft. So schildert Talassius, wie er den toten Ancus fand:

Da erst betrat ich
Das Haus und fand ihn, überm Lager halb,
Halb überm Estrich hingestreckt, umsonst
Der Wunde rote Lippen mit der Hand
Zudrückend; o, sie plauderten schon längst
Des Lebens innerstes Geheimnis aus!

Diese natürliche Bildlichkeit der Rede verbindet sich ungezwungen mit der Anwendung bestimmter Formen, die aus der antiken Tragödie ja auch auf Goethe und Schiller übergegangen sind: Stichomythien, große Streitreden und Botenberichte entsprechen durchaus dem maßvoll antik-idealistischen Stile des Dramas, während Gustav Freytags fast gleichzeitig, nur ein Jahr später verfaßte „Fabier" in der ganzen Färbung mehr kulturhistorischen Realismus anstreben. In der herben Größe und Einfachheit ihrer wilden urzeitlichen Handlung berühren sich die beiden Tragödien merkwürdig, und die Parallele zwischen den unheimlich stimmungsvollen, gewaltigen Szenen nach der Ermordung des Ancus bei Heyse, bei der Ermordung des Tribunen bei Freytag drängt sich von selbst auf. Und doch, welcher Unterschied zwischen beiden Dichtern trotz aller Berührungspunkte! Freytag stellt in den rauhen, dem

Digitized by Google

Naturzustande so nahen Verhältnissen der jungen Republik die Notwendigkeit und den Sieg des Staatssinnes dar — politisch sein eigenes Volk mahnend, die Seelenkonflikte den politischen Konflikten unterordnend. Heyse reizt an seinem Stoffe das psychologische Problem, das er noch so oft und so wunderbar vielgestaltig und feinfühlig behandelt hat, die Auflösung des jungfräulichen Trotzes und Widerstandes in hingebende Liebe des Weibes, die Tragik des widernatürlichen Sieges des Weibes über den egoistisch begehrenden und doch geliebten Mann. Unter den weiblichen Gestalten, die Heyse in diesem Konflikte gezeichnet hat, nehmen die beiden Schwestern Hersilia und Tullia eine hervorragende Stelle ein; aber nicht sie allein tragen die Handlung: auch die männlichen Gegenspieler, Romulus und Ancus, und selbst die Nebenpersonen sind mit vollem Leben erfüllt und erheben das Stück weit über einen akademischen Versuch im antikisierenden Drama.

Diese Leibhaftigkeit fehlt den Nebenpersonen in dem Einakter „Die Tochter der Semiramis". Sie dienen hier nur als Füllung oder Maschinen zur Fortführung der Handlung ohne eigenes Leben, wie es die Bühne erfordert, und das ist bei der Mutter des Ninyas — wie unendlich ist ihr der alte Geron, ihr Gegenstück im „Hadrian", überlegen! — sehr empfindlich. So konzentriert sich das ganze Interesse auf das märchenhaft zugespitzte Problem der Feindschaft zwischen Mann und Weib, die sich doch nicht entbehren können und sich ewig anziehen, der widernatürlichen Herrschaft des Weibes über den Mann, der Tragik ihres äußeren Sieges, dem die Natur nicht entspricht. Eine Fülle tiefer und feiner Züge ist in der Figur der Königin Mylitta und des jungen Fischers gezeichnet, aber trotz-

Digitized by Google

dem dürfte es auch der größten Schauspielkunst kaum gelingen, diese ungeheuren psychologischen Vorgänge in diesem knappen Rahmen sinnenfällig überzeugend zu verkörpern, und so bleibt dies Stück eine poetisch wertvolle, für das Theater aber kaum lebensfähige Studie.

Anders verhält es sich mit dem „Alkibiades", den Storm seiner hohen poetischen Vorzüge wegen zu Heyses besten Arbeiten zu zählen geneigt war. Hier ist ein wesentlicher Teil der tragischen Entwicklung schon vor Beginn des Dramas geschehen, und wir erhalten nur das Ausklingen eines gewaltig tatenreichen Heldenlebens, wodurch sich der Aufbau dieser Tragödie nahe an Schillers „Maria Stuart" stellt. Der tragische Eindruck beruht großenteils auf dem eigenartigen Stimmungszauber, in den die ganze Dichtung getaucht ist: „der Held ist müde von all den Wonnen und Bitternissen, Triumphen, Stürmen und Schiffbrüchen, Liebkosungen und Verwundungen, die ihm durch das Leben kamen, und so atmen wir auf, indem wir ihn in die Stille des Todes eingehen sehen.[1])" Der lyrische Reiz überwiegt die dramatische Spannung, die unaufdringliche, tiefe Symbolik das Interesse an den Gestalten an sich. Sähen wir in Timandra nicht mehr als die im Unglück treue und treu geliebte Gefährtin, in Mandane nicht mehr als die verschmähte Liebhaberin, so würde bei dem heroischen Stoffe wohl ein Zweifel berechtigt sein, ob hier das ewig gültige Cherchez la femme nicht der Größe des tragischen Konfliktes abträglich sei. Verkörpert sich uns aber in dem Verhalten

[1]) Joh. Volkelt, Ästhetik des Tragischen. München 1897, S. 241. In diesem grundlegenden Werke ist wiederholt auf Heyses Dramen exemplifiziert.

Digitized by Google

des Alkibiades die Unmöglichkeit, die für jeden Adelsmenschen besteht, sich äußeren Vorteil durch Verleugnung der innersten Natur zu gewinnen, in seiner Zurückweisung der Rettung durch Mandane und seiner Rückkehr zu der klaglos duldenden Timandra die Unmöglichkeit, dem Griechentum, seiner Heimat Athen wirklich untreu zu werden und in dem Glanz des Barbarentums sein Heil zu finden, so gewinnt wohl die tiefere Bedeutung der Dichtung, aber die nachdenkliche Stimmung ist nicht dramatisch packend. So rein und harmonisch uns die Kunst des Dichters in dieser Dichtung berührt, und so deutlich wir seine persönliche Wärme durchfühlen, dramatisch machtvoller und gewaltiger wirkt doch der „Hadrian".

Auch dies Drama hat, wie „Die Sabinerinnen", einen Preis errungen, aber nicht in Deutschland, sondern in Athen, wo es als das Originalwerk eines griechischen Dichters mit reichem Beifall aufgeführt wurde, bis der ehrenwerte Preisträger selbst, Angelos Vlachos, den wahren Sachverhalt bekannt machte, „um die Unfähigkeit des Preisgerichts für seine Aufgabe darzutun, da es nicht einmal von den bedeutendsten deutschen Dramen Kenntnis habe". Die deutschen Bühnen haben trotzdem bis heute noch keinen Versuch gemacht, den Landsleuten des Dichters dies Trauerspiel zu vermitteln, und bei dem „bestgehaßten Kritiker Deutschlands", wie er sich selbst bescheiden nennt, lesen wir in seinem Buche über die deutsche Dichtung der Gegenwart diese Unterlassungssünde folgendermaßen gerechtfertigt: „Als Heyses bestes dramatisches Werk gilt der ‚Hadrian', und er ist in der Tat eine schöne Dichtung, die, wenn man Goethes ‚Iphigenie' und ‚Tasso' als die Blüte des deutschen Dramas auffassen könnte, sicher einen hohen Rang ein-

Digitized by Google

nähme. Aber sobald man spezifisch-dramatische Ansprüche an das Werk stellt, erscheint es als ein unglückliches Produkt, die Charaktere nicht genug individualisiert, die Motivierung dürftig, die Handlung äußerlich.“ Den Beweis freilich für dies bestimmte Urteil bleibt Herr Adolf Bartels schuldig. Und es dürfte ihm in der Tat schwer fallen, diesem grüblerischen, feinsinnigen und doch gewaltherrischen, leidenschaftlichen alten Kaiser und seinem ebenso schönen wie geistig adeligen, in reiner Natur wurzelnden und in der Überkultur zu Grunde gehenden Liebling viele Gestalten aus unserer dramatischen Literatur gegenüberzustellen, die ihnen an Tiefe der Anlage und Feinheit der Individualisierung überlegen wären. Auch der Vater des Antinous, Geron, der das Unheil kommen sieht und doch nicht dem Sohne die Freiheit des Willens brechen mag, der nach dem Tode beider Kinder vor dem Schmerze Hadrians sich selbst überwindet, nicht anzuklagen, sondern nur mitzuklagen, auch er ist eine Gestalt von ganz eigenartiger Größe und Herbheit, der in dem Oberpriester Sonchis, in den Sklaven Semo und Calvus, in der schlichten, sorgenden Mutter und der sanft anmutigen Klytia noch eine Reihe klar umrissener, liebevoll individualisierter Charaktere zur Seite tritt. Und aus diesen Charakteren ist mit sorgfältiger Motivierung von innen heraus die ganze Handlung entwickelt. Ein prachtvolles Vorspiel ist das Idyll am Mörissee, aus dem Antinous freiwillig scheidet, um dem unseligen Grübler als Sohn zu folgen; packend das Gegenbild dazu im zweiten Akt, in dem er vergebens aus dem trügerischen Glanz des Hofes wieder die Rückkehr in die Freiheit erbitten will. Diese Sehnsucht steigert sich durch die Kunde vom Tode seiner Mutter, von der Unbill, die Klytia und seinem Vater geschehen,

Digitized by Google

bis zu dem wilden Ausbruch der Leidenschaft, in dem er mit dem Schwerte in der Faust sich die Freiheit erzwingen will, während Hadrian in der übermäßig egoistischen Liebe zu Antinous, in dem sich ihm das Göttliche verkörpert, taub gegen das Flehen des Sohnes wie gegen die Kassandrarufe des Vaters, ebenfalls keine Gewalttat scheut: zwischen die Fechtenden stürzt sich, um sie zu trennen, Klytia, und sinkt vom Schwerte Hadrians getroffen; er hat, um sich selbst den geliebten Wahlsohn zu erhalten, diesem sein Liebstes getötet und damit, äußerlich den Sieg behauptend, innerlich sein eigenes Glück vernichtet. Aber auch Antinous, der bisher nur sein Recht auf Freiheit vertreten hat, verstrickt sich nun, von Haß und Rachedurst verblendet, in gleiches Verschulden: er kann, schon bereit, selbst seiner Klytia nachzusterben, der an ihn herantretenden Versuchung nicht widerstehen und reicht dem Kaiser, der ihn sich wiederzugewinnen sucht, den Giftbecher. Der aber, rechtzeitig gewarnt, schüttet ihn aus und ruft:

Nun sind wir gleich unglücklich, sühnewert
Und einsam, wenn wir nicht beisammenstehn.
Nun sind wir unser.

Er glaubt, den Sohn nun halten, seine Liebe zurückgewinnen zu können. Der aber, in seiner geraden, einfachen Natur, kann die Last des Schuldgefühls und des Schmerzes nicht ertragen und sucht, einem anderen Menschen, einem niederen Sklaven, damit noch das Leben rettend, Sühne im Tod. Hadrian, in seinem Grübeln über die letzten Rätsel des Lebens eben wieder durch Priestertrug neu enttäuscht, in Antinous seines besten, einzig geliebten Besitzes beraubt, richtet sich an seiner Leiche gefaßt auf in der Gewißheit, seine Vergebung erlangt zu haben, in der Erkenntnis, die ihm

Digitized by Google

nur tiefstes persönliches Leid und keine Priester- oder Philosophenlehre vermitteln konnte und nach der er mit so tiefer Sehnsucht gerungen:

So haben strenge Götter
Es uns verhängt: ich mußte dich verlieren,
Um zu erkennen, daß kein Hauch von uns
Verloren geht. Und nun in öder Nacht
Des Greisen leuchtest du, mein Abendstern.
Ich blicke schlaflos, doch nicht ruhelos
Zu dir empor, bis du als Frühgestirn
In heil'ger Morgenglut mich zu dir winkst.

So erwächst die ganze Tragödie naturnotwendig vor uns, und nur wenige Fugen sind es, die das kritische Auge entdeckt. Die Übergabe des Ringes mit dem Gifte von Semo an Antinous, noch mehr freilich die umständliche Feierlichkeit von des Antinous Selbstmord erscheint nicht ganz überzeugend, sondern künstlich erdacht. Aber selbst hier ist an innerer Motivierung vieles getan, und mit tiefem Sinne dienen auch die Machenschaften des ägyptischen Oberpriesters dazu, das Innere des großen Grüblers ans Licht zu stellen — Vorklänge des „Verschleierten Bildes zu Sais". Und in der Enthüllung des tiefsten Wesens dieser Menschen, in der Darstellung des Werdeprozesses der Charaktere, ihrer Entschlüsse und Handlungen entspricht der „Hadrian" den strengsten Anforderungen des Dramas. Daß aber das Ganze mit den feinsten Fäden seiner persönlichen Empfindung durchwoben ist, gibt dem Vergleich von Bartels mit „Iphigenie" und „Tasso" eine Berechtigung, die wir freilich anders auffassen möchten als er. Wir bekennen uns gerne als rückständig genug, auch heute noch diese beiden Dramen Goethes zu den kostbarsten Gaben zu rechnen, die uns auf der Bühne

Digitized by Google

geboten werden können, und was Heyse darüber in der Goethegesellschaft in seinem Festvortrage von 1894 gesprochen hat, das gilt doch auch in vielem Sinne von ihm selbst, daß er „gerade da, wo seine dramatische Dichtung aus der innigsten persönlichen Stimmung entsprang, nicht nur diese Stimmung, etwa durch den lyrischen Hauch, der über den Gestalten schwebt, dem eingeweihten Leser mitzuteilen weiß, daß er vielmehr gerade in diesen Werken auch die Mittel echt dramatischer Wirkung am sichersten beherrscht".

Wir rühren damit freilich an zwei prinzipielle Fragen der Ästhetik, die uns schon wiederholt im Laufe unserer Untersuchung nahe traten und von deren Beantwortung die Anerkennung des Dramatikers Heyse ganz wesentlich abhängt: ist es dem Dramatiker erlaubt, seine persönliche Stimmung und Weltanschauung im Drama zum Ausdruck zu bringen? stört oder fördert er dadurch die Lösung seiner dichterischen Aufgabe? Und weiter, ist die Energie der äußeren Handlung der einzig richtige Maßstab für die Wertung des dramatischen Gehaltes? oder darf auch die Darstellung von Entwicklungen des Innenlebens Anspruch auf die Bezeichnung dramatisch erheben?

Theodor Lipps meint in seinem „Streit über die Tragödie" [1]: „Mag der Dichter als Mensch, sozusagen für seinen Privatgebrauch, eine Weltanschauung haben. Als Dichter bedarf er keiner solchen, es sei denn, daß es ihm darauf ankommt, in seinen Gestalten einen Kampf der Weltanschauungen zur Darstellung zu bringen. Im

[1]) Heft II der Beiträge zur Ästhetik, herausgegeben von Theodor Lipps und Rich. M. Werner. Hamburg und Leipzig 1891. S. 10 f.

Digitized by Google

übrigen wird er sogar gut tun, seine Weltanschauung möglichst für sich zu behalten." Demgegenüber hat Johannes Volkelt in seiner „Ästhetik des Tragischen" (S. 30 ff.), so entschieden er auch der Verurteilung der Forderung nach einer bestimmten Weltanschauung, der Darstellung der „absoluten Idee", der „sittlichen Weltordnung" u. dergl. zustimmt, mit aller Schärfe betont: „Das Tragische würde bei völliger Lostrennung von der Weltanschauung nach der Oberfläche verlegt und der Gefahr der Trivialisierung ausgesetzt werden. Gerade die eigenartigsten und gehaltvollsten Ausgestaltungen des Tragischen könnten von dieser Voraussetzung aus nicht die gehörige Würdigung erfahren." Und in der Tat, Heyse würde man nicht gerecht werden, wenn man nicht auch den ethischen Kern seiner Dichtungen zu erfassen suchte. In „Hadrian", „Don Juan", der „Weisheit Salomos", wo er sich selbst mit tiefen Menschheitsfragen auseinandersetzt, hat er unzweifelhaft blut- und lebensvollere Gestalten geschaffen als wo ihn bloß ein interessantes Problem, eine fesselnde Situation lockte wie etwa in der „Göttin der Vernunft" oder der „Hochzeit auf dem Aventin". Wie Goethe haben ihm hier die Fäden persönlicher Empfindung keine Fesseln geknüpft, sondern vielmehr Töne von so tiefem, vollem Klange gegeben, daß ihnen jede Brust widerhallen muß; was er in sich durchlebt, hat er rein von sich abgelöst zu vollem Eigenleben verkörpert. Brandes hat beim „Hadrian" an die Gunst erinnert, die Heyse selbst am bayerischen Hofe erfahren, und die ihm manchmal auch Sehnsucht nach Freiheit erweckt haben mag; Stern findet „die geheime Anziehungskraft des Grundgedankens, daß eine kranke Natur eine gesunde in den Untergang hinabzieht, in dem elegischen Gefühl, daß auch unsere

Digitized by Google

Welt alt geworden, daß kein Morgenschimmer mehr unsere Kultur verklärt, daß die Skepsis in unseren Seelen lebt und selbst bei den Handlungen frischer Tatkraft insgeheim mitwirkt". Sollte man aber nicht mit mehr Recht in der großartigen Resignation dieser Dichtung das Festhalten an der „Fülle des Daseinsgefühls" betonen dürfen, wie es in leidvollster Zeit, sieghaft in aller Tragik, dem Dichter nicht verloren gehen konnte? Hadrian ist der Held der Tragödie, nicht Antinous, und in seine Selbstberuhigung in der Resignation, aber im Glauben an das Unvergängliche im Menschen klingt sie mächtig aus. In einer Tragödie wie „Hadrian" oder der „Weisheit Salomos", in einer Gestalt wie Balder in den „Kindern der Welt" erhalten wir den Schlüssel zu dem vielmißbrauchten Schlagwort von dem „Glückskinde" Heyse: die Kraft des Charakters, sich auch im tiefsten Leid zu behaupten und die Kunst des Lebens in der Gegenwart nicht zu verlieren, sie ist es, die dem oberflächlichen Blicke leicht als freie Gabe des Glückes erscheinen läßt, was der Siegespreis tief inneren Ringens ist [1]).

So ist der feste Boden einer mit Tatkraft errungenen, innerlich erlebten Lebensanschauung im „Hadrian" wie in „Don Juans Ende" der Untergrund, aus dem die Dichtung erwachsen ist. Daß sie aber persönlichen Empfindungs- und Gedankengehalt einschließt, hindert bei der stets schaffenden und gestaltenden Darstellungskraft Heyses nicht, daß seine Geschöpfe ihr volles Eigenleben

[1]) So betont auch Julian Schmidt, daß Heyse „im Leben den Charakter und das Glück hatte, das Widerwärtige vermeiden zu können". Vgl. J. Schmidt, Bilder aus dem geistigen Leben unsrer Zeit. I, S. 410—427. Leipzig 1870 und II, S. 340—350. Leipzig 1873.

Digitized by Google

führen; er offenbart sich vielmehr gerade in der Liebe und Feinfühligkeit, mit der uns die innerlichsten Seelenvorgänge verständlich und klar gemacht, mit der wir mit den tiefsten Geheimnissen der Menschenbrust vertraut gemacht werden. Die Vorliebe für sorgsame und eingehende psychologische Analyse ist dem Dichter öfters als undramatisch zum Vorwurf gemacht worden, und in einzelnen Fällen hat sie ihn wohl, wie wir schon anzudeuten Gelegenheit hatten, z. B. bei „Elfride" oder den „Grafen von der Esche", tatsächlich die notwendige Rücksicht auf die Bühne vergessen lassen. Aber mit vollem Rechte bezeichnet es Volkelt (a. a. O. S. 84 f.) als „zu weit gegangen, wenn man behauptet, daß die Darstellung von Entwicklungen des Innenlebens, von innerlich bleibenden Kämpfen, auch wo Gehalt und Wert, Gedeihen und Glück der Personen von ihnen abhängt, sich mit der Natur des Dramatischen nicht vertrage". Im Gegensatz zu Fr. Th. Vischer läßt er also „Tasso" und „Iphigenie" doch als Dramen gelten: „Daß solche Darstellungen von der Bühne aus weniger packen und immer nur von einem verhältnismäßig kleinen Publikum gewürdigt werden können, kann doch nicht ernsthaft als Grund gegen ihre Berechtigung geltend gemacht werden."

Wenn wir uns diese Anschauungen zu eigen machen, werden wir auch den gedanken- und gefühlstiefen Dichtungen Heyses, die jetzt vorwiegend zu „Buchdramen" gestempelt werden, die Anerkennung des dramatischen Lebens nicht versagen. Bewußt und mit voller Überzeugung legt er das Hauptgewicht nicht auf die kunstvolle Verwicklung und Lösung des Fadens der Handlung, sondern auf die Charaktere und erblickt den Hauptvorzug des Dramatikers vor dem Maler gerade in der „Fähigkeit,

Digitized by Google

die Seelenzustände in ihrem Wandel und Wechsel uns vorzuführen, den psychologischen Prozeß durch alle Phasen der Entwicklung zu begleiten, das innere Handeln in den entscheidenden Momenten zu enthüllen, statt uns mit dem Ergebnis von Konflikten zu überraschen, deren Ringen und Kämpfen uns entrückt worden ist". Trotzdem hat er nirgends die äußere Handlung vernachlässigt, sondern sich im Drama stets zur Aufgabe gemacht, daß durch Widerstreit von Interessen und durch Willenshandlungen von Personen eine Spannung von Gegensätzen in „Ungewißheit der Entscheidung den Zuschauer in Atem hält, bis am Schluß die sogenannte poetische Gerechtigkeit ihn mit der beruhigten Empfindung entläßt, die jedes echte Kunstwerk hervorrufen soll". Es ist ihm bei der Wahl und Behandlung des Stoffes durchaus ein unumgängliches Anliegen, daß die Seelenvorgänge sich in Taten umsetzen, wie er denn einer Unterscheidung des wahrhaft Dramatischen vom echt Bühnenmäßigen keine Berechtigung zugestehen mag. „Handlung ist der Welt allmächtiger Puls", und in seinen besten Dramen wird man die energische Bewegung, die scharfen Peripetien der Handlung ebensowenig übersehen können wie die Tiefe des Ideengehaltes und die lebensvolle Feinheit der psychologischen Charakterzeichnung.

Vor allem „Die Weisheit Salomos" steht hierin seinen wertvollsten Schöpfungen gleich, eine Dichtung von höchst persönlichem Gehalte und doch von einer Fülle des Lebens, die an Lessings „Nathan den Weisen" gemahnt. Wie überzeugend und lebenswarm tritt hier der weise Prediger der Eitelkeit alles Irdischen vor uns, der trotz der Überlegenheit seines Geistes, die ihn über alle anderen stellt, doch der Wärme menschlichen

Digitized by Google

Gefühls nicht verlustig geht, und trotz der Verfehlungen begehrlicher Leidenschaft die überragende sittliche Hoheit nicht verliert! Es ist charakteristisch, daß er nicht wie der weise Nathan über menschliche Schwachheit erhaben ist; wie bei „Elisabeth Charlotte" läßt Heyse auch hier gerade in der Versuchung sich den echten Seelenadel bewähren, im Siege über sich selbst den inneren Konflikt gipfeln. Wie im „Hadrian" sind es die Grundfragen des menschlichen Daseins, die den Kern des Dramas bilden. Ethisch aber erhebt sich der weise König des Alten Testamentes über den römischen Kaiser, indem er sein egoistisches Begehren zu edler Selbstlosigkeit verklärt:

„fremder Freuden
Sich neidlos freun ist aller Weisheit Krone."

Glücklicher als Gianotto und Ghita in „Don Juans Ende" erfüllen Hadad und Sulamith die Aufgabe, den großen Menschenkenner zu lehren,

„daß nicht alles eitel,
Daß es ein Ew'ges gibt im Wandelbaren:
Die Liebe, die da stärker als der Tod,
Die nicht der Hölle Pforten überwinden."

Aber würdig stehen sie jenen früheren Geschöpfen Heyses zur Seite, mit einer Frische, Zartheit und Anmut, die an das Hohelied gemahnt, dem sie entstammen. Und mit wahrer Hoheit, wiewohl trüberen Instinkten folgend und in tiefe Leidenschaft verstrickt, ist auch Balkis, die kluge Königin von Saba, gezeichnet. Ihre unerwiderte Liebe und ihre durch Salomos Edelmut entwaffnete Rache, Salomos vergebliches Liebeswerben um Sulamith und sein würdiges Entsagen, des armen Hirten Hadad und der schlichten Gärtnerstochter Sulamith zartes, so schwer bedrohtes und so überraschend

Digitized by Google

gerettetes Liebesglück: das ist in einer so innerlich reichen, äußerlich bewegten Handlung ineinander verschlungen, daß das Interesse andauernd gefesselt und bis zum Schlusse gesteigert wird. Nicht lehrhaft sind die Grundgedanken der Dichtung vorgetragen, sondern als wirksame Lebenstriebkräfte treten sie vor uns hin, durchtränkt von einem Strome warmer Empfindung und bewährt in energischem Handeln. Dabei hat sich die, man möchte sagen selbstverständliche Kunst des adäquaten Ausdrucks für alle feinsten und stärksten, elementarsten und bedachtesten Regungen der Seele kaum je bei Heyse großartiger offenbart als in diesem Drama.

Von einem gleichen Zuge persönlichen Mitlebens ist auch „Das Verschleierte Bild zu Sais" durchweht, das freilich in seinem melancholischen Grundton auch etwas an den „Alkibiades" gemahnt. Der Grübler Hadrian lebt in Glaukos wieder auf, doch ohne sich zu resignierter Lebenskunst oder gar, wie Salomo, zu selbstloser Lebensfreude hindurchzuringen. Alles reine, sehnsüchtige Streben nach Wahrheit geht hier unbefriedigt, hoffnungslos freiwillig zu Grunde, indes Priestertrug triumphiert und die Herrschaft behauptet. Es ist hier das Problem, das schon im „Hadrian" bedeutsam hereinspielte, wieder aufgenommen und mit tiefem Pessimismus beantwortet: ob Institutionen der Hierarchie, ob eine in kirchliche Formeln gepreßte, dem Volke mit allen Schaudern geheimnisvoller Heiligkeit umwobene Religion dem Wahrheitsdurst der ringenden Menschenseele Genüge leisten und Antwort auf ihre ewigen Fragen bieten könne. Nur der dumpfen Masse aber kann sie genugtun, den Forscherdrang tieferer Geister dagegen bekämpft sie als ihren natürlichen

Digitized by Google

Feind und — behauptet den Sieg, übermächtig wie das Verhängnis. Was der Tempel von Sais ebensowenig wie vorher feinste philosophische Geisteskultur dem griechischen Pilger enträtseln konnte, das erkennt er zu spät in der schlichten Natur, in Taja, die er vorher im Ringen um ewig Unerreichbares nicht zu schätzen gewußt hat:

„das Weltgeheimnis
Wohnt nicht in dumpfen Tempeln, drin sich nur
Ein Zerrbild zeigt dem blöden Aug' der Menge:
Im liebevollen Menschenbusen birgt sich
Das Tiefste der Natur, was Menschensinn
Ergründen mag."

Nun er dies verloren hat, nachdem er unwiederbringlich versäumt hat, sein Lebensglück zu gründen auf die Liebe, die ihm so rein und selbstlos entgegentrat, kann er nicht mehr leben und räumt freiwillig den Priestern, deren Nichtigkeit er erkannt hat, das Feld.

Wiewohl der reiche Gedanken- und Empfindungsgehalt diesem Werke seine Eigenart verleiht, so ist es doch auch hier gelungen, die innere Entwicklung in bewegte Handlung umzusetzen; nur die Versuchung des Philosophen durch die niedere Sinnlichkeit erwächst nicht notwendig aus dem Organismus des Ganzen, und die Tänzerin, so gut sie momentan auf der Bühne wirken mag, ist doch bedeutsamer als Kontrast und als Hebel der Handlung wie als dichterisches Geschöpf. Hier wie in dem gleich anfangs so drohenden Verhalten des rohen Anup merkt man den Zweck des Dichters mehr als gut ist; umso volleres Leben aber blüht in den Hauptpersonen, Glaukos und Taja, in denen keine Abstraktionen von Ideen, sondern Menschen von warmem Pulsschlag vor uns treten.

Digitized by Google

Und diese Lebenswärme teilen mit ihnen auch die Hauptpersonen des „Heiligen", wiewohl man auch bei diesem das Hauptgewicht auf den Ideengehalt legen muß. Das Drama setzt ungemein energisch ein; sein erster Akt ist wohl die handlungsreichste, bewegteste Exposition, die Heyse je geschrieben hat. Leider aber hält es sich dramatisch nicht auf der gleichen Höhe, so tief aufwühlend auch die folgenden seelischen Konflikte sind. Die Versinnlichung innerer Kämpfe durch Traumbilder gehört doch wohl zu denjenigen Hilfsmitteln Shakespeares, die der minder naiven Gegenwart nicht anstehen; sie widerspricht im Grunde der greifbaren Realität, die die Bühne erfordert, und so muß der Schluß des zweiten Aktes nach der Versuchung des Hilarion Bedenken erwecken. Verhängnisvoll aber muß im Theater der letzte Aufzug sein, der in prachtvoll gedankenreicher, stimmungsvoller Weise eine große Auseinandersetzung zwischen Heidentum und Christentum bringt, die durch keine eingreifende letzte Spannung dramatisch belebt ist. Er ist ein voll austönender Epilog, dem die eigentliche Katastrophe schon vorangegangen ist; denn die breite Aussprache der inneren Fassung, womit Hilarion freiwillig die Gewalttat seiner sittlichen Notwehr sühnt, wie die Chorusbetrachtungen des untätigen Jovian stellen sich doch näher zum letzten Akte des „Egmont" als der „Iphigenie".

Der ethische Gehalt des Dramas ist eine Verherrlichung der sittlichen Kräfte des Christentums, die den Dichter am besten davor schützen sollte, als Feind der Religion verschrieen zu werden. Freilich ist Hilarion, der Heilige, trotz seines Christentums nicht gefeit vor den Versuchungen der Welt, und um sich vor dem sicheren Unterliegen zu retten, geht er bis zum Äußer-

Digitized by Google

sten, zur Ermordung der ihn bestrickenden Verführerin, ein sündhaft gewalttätiger Mensch in seiner Leidenschaft trotz seiner Religion. Aber die Kraft, sich daraus wieder zu erheben und sich willig auch der irdischen Sühne darzubieten, gegenüber der lockenden Lust und Schönheit der irdischen Welt die sittlichen Ideale zu behaupten und in freier Selbstaufopferung zu verklären, sie ist, wie selbst Jovian, der große Skeptiker, bekennt,

„mehr
Als Sokrates und Plato und die Stoa.
Der Geist, der diesen in die Flammen trieb,
Zwingt auch den Widerstrebenden, der trauert,
Daß so viel Schönes, Menschliches dahinsinkt,
Wenn nur das Heil'ge herrscht. So beug' ich still
Dem neuen Geist mein altes Haupt und ehre
Der Gottheit dunklen Willen."

Wenn nur das Heil'ge herrscht und sich feindlich gegen alle irdische Schönheit und Lebensfreude wendet, da kann der Dichter in starren Dogmen einer Kirche keinen Ersatz für den Verlust an Lebenswerten erblicken. Der ethische Kern des Christentums aber, der Geist, der lebendig macht und sich im Tun des Menschen bewährt, der findet in dem „Heiligen" sowohl wie in „Maria von Magdala" eine reine Verklärung, die in vielen tief religiösen Gemütern mächtigen Widerhall gefunden hat, wenn sie auch orthodoxen Kreisen ein Stein des Anstoßes und der Polizei Gegenstand der Zensur geworden ist.

Gerade das innere Verhältnis zu den ethischen Grundlagen des Christentums legte Heyse schon frühe biblische Stoffe nahe, noch ehe Sudermanns „Johannes" und Wildes „Salome" ihren Weg über die Bühnen antraten. Den Johannesstoff hat er selbst schon vor

Digitized by Google

den genannten auf seine dramatische Eignung geprüft und ihn wirkungsvoll in seinem „Merlin“ zurechtgelegt, freilich den krassen, für krankhafte oder allzu stumpfe Nerven lockenden Effekt mit dem abgeschlagenen Haupte des Täufers ins Irrenhaus verwiesen. Er selbst tritt an die biblischen Stoffe mit einem sittlichen Ernste heran, dem solcher Nervenkitzel fremd ist. Wir sahen, wie klar und bedeutsam der tiefere Sinn in der „Weisheit Salomos“ herausgestellt ist, und auch in dem Einakter „Simson“ wird uns das märchenhafte Ende dieses wundersamen Geweihten des Herrn nicht so sehr nach seinem äußeren Reize, sondern als sittliche Tat, als letzte Bewährung innerer Läuterung vorgeführt. Freilich ist es dem Dichter bei dem knappen Rahmen dieses Trauerspiels nicht gelungen, sich vor jedem Mißverständnis zu sichern, wie Storms Zweifel über den wahren Charakter der Delila beweisen; Storm findet, Heyse habe sie edler erscheinen lassen, als er gewollt, habe die Dirnennatur unter der heuchlerischen Maske nicht erkennbar gemacht: „es ist einfach mit ihm durchgegangen“. Schon Köster hat diese Bedenken für zu weitgehend erklärt, wenn er auch betont, daß hier manches als bekannt vorausgesetzt ist, was bei einem frei erfundenen Stoffe exponierend hätte dargestellt werden müssen. Die Gefahr dazu liegt immer bei biblischen Stoffen nahe; wichtiger aber ist es hier, sich nicht in Widerspruch mit der Vorlage, die nun einmal die Grundlinien für das allgemeine Bewußtsein sehr fest umrissen hat, zu setzen, und diesen beiden Gefahren ist Heyse in „Maria von Magdala“ auf das glücklichste ausgewichen.

Man verschiebt den Gesichtspunkt des Dichters, wenn man diese zum Christusdrama stempeln will.

Digitized by Google

Heyse ist nirgends so halb und zaghaft, daß man ihm zutrauen dürfte, er wage nicht direkt auch Jesus auf die Bühne zu bringen, wenn er darin den Kern seines Problems erblickte. Er hat in seinem Drama den biblischen Berichten über Person und Charakter Christi nichts hinzugesetzt und nichts genommen, nichts in Frage gestellt noch erschüttert[1]). Er ist dabei so erfüllt von der ethischen Hoheit und Unantastbarkeit des Heilandes, daß selbst die Verzerrungen des Judas Ischarioth nur die menschliche Größe umso reiner hervortreten lassen. Das Problem des Dramas aber ist die innere Wandlung der großen Sünderin unter dem Eindruck der Berührung mit der höchsten menschlichen Erhabenheit und ihre Bewährung in schwerster Versuchung. Daß die entscheidende Begegnung mit Christus nicht vor Augen geführt wird, sondern nur ihr Ausläufer, ist eine dramatische Schwäche, die durch geschickte Anordnung der Volksszene mit der verhinderten Steinigung der Maria verschleiert, aber nicht beseitigt werden kann. Wie aber Maria sich in der höchsten Seelenpein und Versuchung im vierten Akte bewährt, das ist nicht nur psychologisch mit überzeugender Wahrheit, sondern auch dramatisch packend und erschütternd in hohem Grade dargestellt. Sehr interessant ist auch Judas Ischarioth nicht nur individualisiert — durchaus nicht der Typus der kirchlichen Abendmahlsbilder —, sondern immer in entscheidenden Wendungen, in dramatischer Aktion vorgeführt, wenn auch im Chore der übrigen Gestalten neben handelnden und treibenden auch betrachtende nicht fehlen. Vorgänger hat freilich auch dieser Judas

[1]) Vergl. meinen Aufsatz „Paul Heyses Maria von Magdala". Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1903, Nr. 25.

Digitized by Google

schon gehabt, wie die interessante Übersicht von Darstellungen der Maria Magdalena in der Kunst von Marie Luise Becker in „Bühne und Welt" (1903, September) eingehender nachweist. Trotzdem ist diese Gestalt wie die ganze Dichtung von durchaus eigenem Gepräge, nicht in der derben Freskotechnik Sudermanns, sondern ein Seelendrama von tiefer Innerlichkeit, dem die grellen Töne fehlen, und dessen bester Reiz in der Feinheit und Folgerichtigkeit eines spannenden psychologischen Prozesses beruht. Darin schließt es sich den Dramen Heyses an, die einen weiblichen Charakterkopf, meist italienischer Herkunft, zu ihrem Mittelpunkte haben und die darin einer charakteristischen Gruppe seiner Novellen verwandt sind.

Wir dürfen über Heyses Ruhm als Kündiger des weiblichen Herzens nicht vergessen, welch große Reihe charaktervoller, klar individualisierter männlicher Gestalten, welch bedeutsame nur männliche Konflikte uns in seinen Dramen entgegentreten. Es sei hier auf Grund unserer bisherigen Betrachtungen nur nochmals darauf hingewiesen, wie uns in „Hadrian" und dem „Verschleierten Bild zu Sais" männliches Ringen um Wahrheit und Klarheit über die Rätsel des Lebens, in „Don Juans Ende" und „Hadrian" heiße, wenn auch egoistische Vaterliebe, in der „Weisheit Salomos", dem „Heiligen", auch in „Alkibiades" die Gewalt der Liebesleidenschaft in dem gereiften, geistig noch so hoch stehenden Manne, im „Grafen Königsmark", „Ludwig dem Bayern", „Kolberg", „Hans Lange" Bewährung männlicher Tatkraft, Umsicht, Tapferkeit und Treue vorgeführt ist. Diesen Stoffen gegenüber können die weiblichen Probleme in Heyses dramatischer Dichtung kaum das Übergewicht behaupten, wie denn „Elisabeth Char-

Digitized by Google

lotte" in ihrer Versuchung und Selbstüberwindung als weibliches Gegenstück eines Salomo, „Jungfer Justine" in ihrer tatkräftigen Anhänglichkeit Hans Lange gegenüber schwerlich den Vorrang beanspruchen kann und Gestalten wie die verführerische Delila oder Tyche in dem „Heiligen" mit all ihrem bestrickenden Zauber doch hinter dem männlichen Helden zurücktreten. Dagegen erreichen die „Sabinerinnen" und vor allem „Elfride" ihre mächtige tragische Wirkung auf Grund rein weiblicher Konflikte und ebenso bilden in der „Tochter der Semiramis", „Maria von Magdala" und in den italienischen Dramen Heyses weibliche Seelenkämpfe den Mittelpunkt der Handlung.

Heyse hat gelegentlich die Anziehungskraft des italienischen Volkscharakters für den Dichter damit erklärt, daß hier sich die menschliche Natur noch unverbildet, unbefangen und mit elementarer Kraft auszusprechen wagt, dabei selbst in den wildesten Ausbrüchen mit einem Adel und Anstand, der namentlich den Frauen, selbst denen aus dem niederen Volke, eine gewisse natürliche Hoheit verleiht. Sie haben „Stil", und dabei vornehmen Stil, der auch dem innersten Wesen Heyses verwandt und angemessen ist. „Stil hat", so preist er den italienischen Volkscharakter,

„Stil hat, was mit ureigner Kraft
Die rechte Form seinem Wesen schafft;
Von innen her gestaltet wird,
Durch keinen fremden Zwang beirrt
Der Bildung oder Konvention."

Diese vornehm stilvolle Aussprache echter weiblicher Naturen, die selbst in dem tiefsten Zwiespalt ihrer Empfindungen verstehen, sich selbst treu zu bleiben, sie ist es, den Heyse in seinen italienischen Dramen anstrebt.

Digitized by Google

Die „Francesca von Rimini“ war ein leidenschaftlicher Vorklang dieser Dramengruppe. In „Maria Moroni“ fallen die Gewaltsamkeiten jenes Erstlingswerkes weg; das psychologische Problem, wie der Glaube an weiblichen Adel und weibliche Unschuld in niederen, aber auch in hochsinnigen Gemütern vernichtet werden kann, und wie dann dies Mißtrauen auf die tief verletzte weibliche Seele zurückwirkt, ist klar herausgestellt. Dies Problem von dem Zweifel oder Glauben an den geliebten Menschen, namentlich an die unantastbare Reinheit der Geliebten kehrt ja bei Heyse in verschiedenen Wendungen und Lösungen oft wieder. Wir finden es im Mittelpunkte der Handlung bei der „Göttin der Vernunft“, „Don Juans Ende“, dem „Stern von Mantua“, aber auch in „Graf Königsmark“ und „Francesca von Rimini“. In diesen letzten beiden Dramen entfesselt der unwürdige Zweifel und die unwürdige Behandlung durch den Gatten die volle Leidenschaft und löst wie innerlich, so äußerlich voneinander ab, was nicht zusammen gehört. In „Don Juans Ende“ ist mit dem Glauben Gianottos für Ghita auch die Möglichkeit, weiterzuleben, vernichtet, da sie wehrlos der feindlichen Verleumdung gegenübersteht, zu stolz, sich lange zu verteidigen. Auch Maria Moroni muß zu Grunde gehen, nicht an dem Mißtrauen ihres Gatten, das sie freilich innerlich aller weiteren Pflichten gegen ihn entbindet, sondern an der niedrigen Einschätzung, die sie von dem Fürsten Savello, der ihr Herz gewonnen hat, erfährt. Und doch kehrt sie sich mit der unwiderstehlichen Macht der Liebe, die Heyse so oft in weiblichen Charakteren in ihrer ganzen Elementargewalt gezeichnet hat, verzeihend zu ihm, da ihn der rächende Stahl Matteos getroffen hat, und ver-

Digitized by Google

einigt sich mit ihm im Tode, indem sie damit noch des ungeliebten Gatten Schuld auf sich nimmt und ihn rettet. Die Seelenvorgänge sind hier ziemlich subtiler Art, noch feiner als in der Novelle von Rumohr („Der letzte Savello"), die den Stoff geboten hat. Rumohrs Heldin Cassandra erscheint in ihrer größeren Geradlinigkeit und Energie des Handelns, die selbst die Ermordung Savellos durch ihren beleidigten Gatten veranstaltet, fast theatermäßiger als Heyses Maria, deren Empfindungsleben entschieden feiner und zarter ist. Auch Savello hat, als Bühnenfigur betrachtet, gegenüber der geschlossenen Einheit in der Zeichnung Rumohrs schwerlich gewonnen. Wohl wird er ethisch gegenüber der Vorlage etwas gehoben, wie der unedle Gatte etwas herabgedrückt wird; aber während Matteo eine lebensvolle Gestalt geblieben ist, hat der Edelmann den großen wilden Zug eingebüßt, für den gerade auf der Bühne die melancholischen und sittlichen Bedenklichkeiten keinen günstigen Ersatz boten. Sein großes Gespräch mit Piombino im vierten Akte erinnert an Clavigo gegenüber Carlos, mit dem er sonst recht wenig gemein hat. Im übrigen trägt die Handlung noch die Spuren mancher Motive, die sich, wie das Verhalten der Margarete von Parma, in der Novelle besser verwenden ließen als im Drama, und so ist in diesem Jugendwerke trotz der Versinnlichung innerer Seelenkämpfe in bedeutsamen Wendungen, namentlich im vierten und fünften Akte, ein gewisser novellistischer Zug nicht zu leugnen.

Höher steht die dramatische Kraft in „Vanina Vanini", die im dritten Akte in dem Verrate der Heldin mit all seinen Folgen die Wucht der großen Tragödie erreicht. Von einer solchen Dichtung, deren bester Kern so an einer Stelle zusammengepreßt zu

Digitized by Google

sein scheint, mag Richard M. Meyer als Triebfeder von Heyses Schaffen verallgemeinernd abgeleitet haben: „eine einzelne, deutlich erblickte und durch ihre Eigenart fesselnde Situation ist es immer — nicht eine Entwicklung". Das gibt einen wichtigen Gesichtspunkt für die Einakter; hier aber möchten wir uns an die schon oben zitierte vorsichtigere und zutreffendere Formulierung dieses Gedankens, dessen negativer Teil zu bestreiten ist, halten, die Fr. Th. Vischer gegeben hat, daß Heyse nämlich immer aus seinem Stoff „eine Reihe schöner Situationen" zu entwickeln wisse. Wohl sind es in erster Linie die eigenartigen Situationen des dritten Aktes, die für die Wirkung von „Vanina Vanini" entscheidend sind; doch nicht nur sie, sondern der ganze Aufbau ist in hohem Grade spannend und die Entwicklung der Charaktere höchst interessant. Auch hier wieder hat Heyse die Gestalten des Dramas gegenüber der novellistischen Vorlage, einer Erzählung von Henri Beyle-Stendhal, veredelt, aber der stürmische Pulsschlag heißen südlichen Blutes, der die französische Novelle auszeichnet, ist nicht verloren gegangen. Prachtvoll ist der Konflikt zwischen weiblicher und männlicher Liebesleidenschaft. Bei dem verfolgten Carbonaro muß sie zurücktreten hinter der Liebe zum Vaterlande und der Treue gegen seine Sache und seine Freunde, wiewohl die Geliebte ihm Glück, Schutz und Sicherheit bietet; er ist aus schlichtem Bürgerstande und vertraut mit dem Ernste des Lebens, aber darum auch gewillt, das eigene Wohlbefinden dem allgemeinen hintanzusetzen. Vanina dagegen, das verwöhnte Fürstenkind, kann trotz ihrer hochsinnigen Ideen im entscheidenden Momente nichts anderes denken als ihre Liebe, und um sie zu retten, opfert sie rücksichtslos die Freunde

Digitized by Google

des Geliebten, bereitet sich damit aber selber ihr Gericht, indem sie eben durch diese Tat ihn für ewig verlieren muß. Dieser Höhepunkt des Dramas, der Verrat Vaninas, die Gefangennahme der Carbonari, Marcos Entschluß, sich selber den Häschern in die Hände zu liefern, um sein Schicksal nicht von dem der Freunde zu trennen, ist aber nicht bloß eine bühnenwirksame Situation, sondern das Ergebnis einer großen kunstvoll geführten Entwicklung, die im Schlußakte unter geschickter Umwandlung der Stendhalschen Motive zur freiwilligen Sühne Vaninas, ihrem Tode von Marcos Hand, hinleitet. Wieder sind einige, doch unbedeutende Partien bei der Umwandlung der Novelle zum Drama nicht dramatischer geworden, der alte Vanini vor allem hat nicht gewonnen und die Schilderung der Carbonari durch den Polizeiminister in der großen Gesellschaft des ersten Aktes trägt den Stempel ihrer Absicht als Exposition etwas allzu deutlich an der Stirn. Auch hat der Dichter im Drucke selbst eine ganze Reihe Verse als entbehrlich kenntlich gemacht, die denn auch in der Tat entbehrlich sind, während bei Stendhal mit seinem straffen Aufbau der Handlung kaum eine Zeile fehlen dürfte. Trotzdem wird niemand die bühnenkundige Hand verkennen, die hier einen ausgezeichneten Stoff ergriffen und kraftvoll gestaltet hat.

Auch zu dem Einakter „Frau Lucrezia“ („Das Fagott“) ist der Stoff einer Novelle entnommen oder wenigstens nahe verwandt, der „Rache der Vizgräfin“, die Heyse selbst in seinen Troubadournovellen erzählt hat. Wieder ist es ein Frauencharakter von südlicher Glut, den der Dichter in seiner Liebesleidenschaft zeichnet; diesmal aber ist der entscheidende Konflikt, der in einer höchst eigentümlichen packenden Situation zum Aus-

Digitized by Google

trag kommt, die Rache für betrogene Liebe: der heuchlerische Geliebte, der nicht ahnt, daß Lucrezia seine Untreue erfahren hat, kommt zu ihr und muß vor verschlossener Türe hören, wie sie sich einem anderen zu eigen gibt. Die Stimmung des Dramolets ist durch die venezianische Lokalfarbe verstärkt, die ganze Entwicklung knapp und energisch. So nahe aber dieser Einakter der Novelle steht, so wurde er doch von den Meiningern als theatermäßig genug erachtet, um ihn in ihr Repertoire aufzunehmen.

Und doch ist es gerade der Vorwurf des „Novellistischen", mit dem man herkömmlicherweise Heyses dramatisches Schaffen zu diskreditieren pflegt. Es soll damit wohl unter ein bequemes Schlagwort gebracht werden, was zu den poetischen Grundzügen Heyses gehört: das Überwiegen innerlicher über äußere Konflikte und die Feinheit der psychologischen Ausarbeitung, die nicht immer auf den sympathischen Widerhall der großen Menge rechnen kann. Darin liegt unzweifelhaft etwas Novellistisches. Er selbst hat in dem Vorwort zu seinen „Moralischen Novellen" die merkwürdigen Ausnahmefälle sittlicher Seelenkämpfe, die nur relative Gültigkeit beanspruchen können, als recht eigentlich novellistisch und für das Drama bedenklich bezeichnet. Daß aber in seinen Dramen manchmal derartige Probleme behandelt sind, z. B. in der „Göttin der Vernunft", dem „Recht des Stärkeren", „Maria Moroni", das wird niemand bestreiten. Noch weniger aber kann man behaupten, daß sie in der Mehrzahl der Fälle den Inhalt seiner Dramen bildeten; vielmehr sind es Ausnahmen, welche die Regel der großen, klaren Konflikte echt dramatischer Art bestätigen. Und noch in einer weiteren Hinsicht bekennt Heyse in seinen „Jugenderinnerungen und Be-

Digitized by Google

kenntniſſen" einen Sinn in dem Tadelworte von dem novelliſtiſchen Charakter eines Dramas zu finden: „wenn eine novelliſtiſche Handlung auf der Bühne nur in einer Reihe zuſtändlicher Situationen vorgeführt wird, die das Gemüt des Zuſchauers allein von der pſychologiſchen Seite beſchäftigen, eine lebhaftere Spannung jedoch nicht hervorzubringen vermögen". Dies „Nur" trifft natürlich auf keines von Heyſes Stücken zu; ſie alle zeigen eine raſch ſich feſtigende Bühnenkenntnis, eine wohlbedachte Kunſt des ſich ſteigernden Aufbaus, die in bewegten Szenen zu echt dramatiſchen Höhepunkten und ſcharfen Peripetien führt. Ja in vielen Fällen hat er im Höhepunkte des Dramas das dramatiſche Ideal erreicht, daß der ſcheinbare Sieg des Helden zugleich die Notwendigkeit ſeiner Niederlage einſchließt — z. B. im „Hadrian", „Don Juans Ende", „Vanina Vanini" — oder umgekehrt ſeine ſcheinbare Niederlage gerade den inneren und dann auch äußeren Triumph bedeutet — z. B. in „Maria von Magdala", da ſie auf die Rettung Chriſti verzichtet, im „Stern von Mantua", da Coſtanza ſich ſchuldig bekennt. Nicht immer aber iſt es gelungen, dieſen dramatiſchen Kern ins Licht zu ſtellen, ohne zu ſeiner Erklärung und Vorbereitung „zuſtändlicher Situationen" zu bedürfen, die vorwiegend von der pſychologiſchen Seite intereſſieren. Namentlich in der Expoſition mag Heyſe nicht die unbekümmerten Anſprüche Shakeſpeares an den Zuſchauer ſtellen, ſich die Vorausſetzungen, und wenn ſie noch ſo unglaubhaft wären, raſch erzählen zu laſſen und einfach hinzunehmen; er läßt nicht leicht ſchlechtweg berichten, ohne den Bericht mindeſtens dialogiſch einzukleiden, aber er verzichtet auch nicht leicht darauf, feinere Farbentöne auch da mitzugeben, wo es wirkſamer wäre, nur die

Digitized by Google

Grundlinien der Zeichnung anzulegen. So widerspricht, wie wir gesehen haben, auch im Fortschreiten der Handlung manchmal eine allzu breite Ausführung dem Drängen einer kritischen Situation. Dies genügt aber doch nicht, seine Dramen insgesamt, ja nur diejenigen, deren Wirkung am stärksten hiedurch beeinträchtigt wird, für „novellistisch" zu erklären, da fast durchweg der große innere Konflikt sich in kraftvolle äußere Handlung mit packenden Situationen umsetzt. Gewiß ließe sich die Handlung manches Heyseschen Dramas sehr schön novellistisch erzählen, und wo er Novellen zu Vorlagen nahm, bei „Maria Moroni", „Vanina Vanini" und „Jungfer Justine", da waren es treffliche Vertreter ihrer Kunstgattung, wohl würdig, in den Ehrensaal des „Novellenschatzes" aufgenommen zu werden. Aber waren sie deshalb zur dramatischen Behandlung ungeeignet? Mit Recht weist Ludwig Fulda [1]), der warm für Heyses dramatische Dichtung eintritt, auf die Verwandtschaft von Novelle und Drama hin, und gerade von italienischen Stoffen wissen wir, daß Shakespeare höchst charakteristische Novellen zu rein dramatischen Dramen umgedichtet hat, wie sich denn auch umgekehrt aus Shakespeareschen Dramen von Künstlern wie Gottfried Keller oder Turgenjew die Grundlagen zu Meisternovellen gewinnen ließen. Auch der „Stern von Mantua" enthält den Stoff zu einer höchst charakteristischen Novelle, in der Behandlung Heyses aber ist ein packendes Drama daraus geworden, das an dramatischem Leben kaum überboten werden kann. Die Handlung ist meisterlich konzentriert und hält mit ihrem starken Wechsel widerstreitender Empfin-

[1]) Deutsche Dichtung. 1888. Bd. III, S. 32—35.

Digitized by Google

dungen in atemloser Spannung, die sich schließlich in wahrhafter Erhebung auflöst.

Wie es dramatisch am bewegtesten und stärksten unter Heyses italienischen Dramen ist, so verdient das Stück auch seines sittlichen Problems wegen besondere Beachtung. Es berührt sich darin mit „Maria Moroni", „Don Juans Ende" und der „Göttin der Vernunft", konzentriert aber am reinsten den ganzen tragischen Konflikt auf den Glauben des Mannes an die Reinheit und Treue seiner Frau und das Verhalten der Frau in ungerechtem Verdachte. Man könnte dabei Heyses Drama wie eine Antwort auf Maeterlincks ziemlich brutale Lösung dieses Problems im dritten Akte von „Monna Vanna" betrachten, wenn nicht schon längst vor dem Erscheinen dieses erfolgreichen Theaterstückes der Stoff den Dichter beschäftigt hätte. Wie unendlich hoch erheben sich Heyses Gestalten über diejenigen Maeterlincks! Wie viel tiefer sind die Begriffe der Treue und Reinheit gefaßt! Frau Costanza Tedaldi hat ohne Wissen ihres Gatten während dessen Abwesenheit ihren verbannten Bruder Lelio, der sich trotz der Acht in die Stadt als Mönch verkleidet eingeschlichen hat, um ihr das Vermächtnis der gestorbenen Mutter zu überbringen, in ihr Haus aufgenommen. Ihr Gatte, vorzeitig zurückgekehrt und von einem Nachbarn gewarnt, durch alle Anzeichen an der Treue seiner Frau irre gemacht, sieht den vermeintlichen Mönch aus seinem Hause schleichen, will ihn festhalten und stößt ihn im Ringen nieder. Costanza, durch einen Schwur ihrem Bruder gegenüber gebunden, kann den Gatten nicht aufklären, und so läßt er sich, überzeugt von ihrer Schuld, ins Gefängnis führen. Costanza verteidigt nun vor dem Herzog und dann vor dem Gericht ihren

Digitized by Google

Gatten, aber auch ihre eigene Ehre; doch beteuert sie ihre eigene Unschuld, so hat ihr Mann grundlos einen Priester angefallen und das Leben verwirkt; wird sie für schuldig erkannt, so hat ihr Mann mit Recht Rache geübt an dem Dieb seiner Ehre und geht frei aus. Das Gericht glaubt an ihre Unschuld und verurteilt den Lorenzo Tedaldi zum Tode. Das erträgt sie nicht, und um ihn zu retten, bekennt sie sich zu der nicht begangenen Schuld. In diesem Augenblicke aber wird Lorenzo zur festen Überzeugung, was er vorher, durch den äußeren Anschein betrogen, nicht glauben konnte: daß er sie in falschem Verdacht gehabt und um eines falschen Argwohns willen sein Verbrechen begangen hat. Wo alles sie verurteilt, steht er zu ihr — ihr an hohem, reinem Sinne ebenbürtig — ganz das Gegenteil von Maeterlincks Herzog von Pisa. Nun ist er bereit zum Tode in frohem Glauben an die Reinheit seines Weibes, nicht mehr im Groll mit einer Welt, deren edelster Stern ihn betrogen hat. Aber auch das Gericht und das Volk, das ratlos vor diesem verworrenen Handel steht, wird aufgeklärt; Lelio, der schwer verwundete, gibt sich zu erkennen, um die Ehre seiner Schwester, wenn auch mit dem eigenen Tode, zu retten, wird aber vom Herzog begnadigt. Und so erblüht den dreien aus allen Wirren durch den Adel ihrer Gesinnung und die Kraft ihrer Liebe ein neues, reines Glück.

Es sind fast zu viel Erschütterungen verschiedenster Art, die hier in den knappen Rahmen von zwei Akten zusammengedrängt sind. Zudem hat Heyse es vollständig vermieden, die großen Gemütserregungen hier irgendwie lyrisch ausströmen zu lassen, und damit hat die Dichtung, deren Prosa an einzelnen Stellen fast allzu nüchtern anspricht, einen hervorragenden Reiz

Digitized by Google

Heyseſcher Kunſt verloren. Die ganze Kraft iſt in den ſtraffen Aufbau der Handlung, in die unmittelbar packende Verkörperung des Problems gelegt und damit allerdings eine ungewöhnlich ſtarke Wirkung erzielt.

Daneben erſcheint „Die Fornarina“, das letzte von Heyſes italieniſchen Dramen, von dem wir zu ſprechen haben, matter. Wohl hat auch hier ein Motiv, das wir aus einem älteren Stücke Heyſes, den „Grafen von der Eſche“, kennen, eine neue Steigerung erfahren: der Liebestrank, der in Wahrheit ein Gifttrank iſt. Aber dies Motiv an ſich liegt unſerem modernen Empfinden ferner, und ebenſo iſt der Aufbau der Handlung allzu deutlich als konſtruiert und nicht gewachſen kenntlich, was ſich in manchem bedenklich unmotivierten Auftreten oder Abtreten der Perſonen, die gerade gebraucht werden, verrät. Auch verletzen die höchſt unerfreulichen Geſtalten der Komteſſe Maria und des Kardinals Bibbiena — Storm hat bei dem „Recht des Stärkeren“ ähnliche Empfindungen gehabt —, und Raffael und Giulio Romano überwinden nicht die Klippe, die allen Künſtlerdramen droht, daß wir eben reichlich aus den mitgebrachten hiſtoriſchen Kenntniſſen ergänzen müſſen, was die Dichtung ſelbſt nicht verdeutlichen kann. In Frau Olimpia freilich, der Mutter der Fornarina, iſt mit vollem Leben ein römiſcher Charakterkopf hingeſtellt, der ſo ſtark intereſſiert, daß man ſein Verſchwinden von der Bühne vor ſeinen entſcheidenden Taten nur bedauern kann, und in Bice iſt wieder eine ganz individuelle Mädchengeſtalt von rührender Hingebung gezeichnet. Heyſes Schwiegervater, Franz Kugler, hatte ſie vierzig Jahre vorher in einem volltönenden Monolog mit etwas rhetoriſchen Verſen beim Tode ihres Geliebten vorgeführt. In Heyſes Belebung des rätſel-

Digitized by Google

vollen Bildes steckt mehr Blutwärme und Beseelung. Aber bis zu wahrhaft dramatischer Neuschöpfung, wie sie Paul Delaroches Bild der Maria Magdalena am Tage von Christi Kreuzigung in Heyses Drama erfahren, ist die Fornarina nicht gelangt.

Als Theaterstück ist daher ein anderes Drama Heyses, in das er viel weniger von seinem eigenen Wesen hineingelegt hat, ja sogar am wenigsten von allen seinen dramatischen Arbeiten, wie er selbst in der Widmung an Marie Dahn-Hausmann bekennt, entschieden höher zu schätzen, „Ehre um Ehre". Die technische Arbeit ist hier mit der größten Sorgfalt behandelt, das Ganze ein Triumph des Bühnenpraktikers und doch auch des Dichters über einen spröden, ja beinahe unmöglichen Stoff. Der Charakter der Blanche, die aus Abscheu vor einer aufgedrungenen Vermählung einem unbekannten jungen Manne nach einer einzigen flüchtigen Begegnung den Vorschlag macht, sie durch eine Scheinehe zu retten, wird freilich immer der Schauspielerin eine besonders schwierige Aufgabe bieten, wenn er nicht in ganz falschem Lichte erscheinen soll; dies Motiv des „Ullah", des Scheingatten, der dann wirkliche Gattenrechte erringt, ist in der grotesken Komik der „Glücklichen Bettler" viel unbedenklicher als bei modern fühlenden Menschen, auch wenn sie in der Luft des frivolen Hofes Ludwigs XV. atmen. Auch die Selbstverständlichkeit, womit die Hofleute voraussetzen, daß der König jede Frau, die ihm gefällt, begehren und gewinnen muß, und die dem Verhalten der beiden Scheingatten im letzten Akte einen peinlichen Beigeschmack gibt — ganz anders als in den verhängnisvollen Voraussetzungen der „Elfride" —, ebenso die Öffentlichkeit der Bedingungen ihres Ehekontraktes und

Digitized by Google

ähnliche französische Offenherzigkeiten, das alles macht den Stoff bedenklich und wenig sympathisch. Umso wohltuender ist es, daß nicht nur französische Eleganz und Leichtigkeit dies Gewagte überkleidet, sondern auch deutscher Humor vernehmbar wird und eine Energie der Szenen- und Dialogführung vorherrscht, die an „Minna von Barnhelm" erinnert, woher wohl auch manche Züge des halbinvaliden Kapitäns und seines Burschen stammen. Alles in allem, fehlt eben doch auch hier nicht ganz die deutsche und die individuell Heysesche Note. Trotzdem aber bleibt das Stück ein Versuch auf einem Gebiete, das Heyse zwar technisch zu beherrschen vermag, das ihm aber innerlich ziemlich fremd ist, das der comédie Scribes. An die geschickten Librettos Scribes mag man denken bei „Adam und Eva", einem heiteren Operettentext nach Heyses Novelle „Marion", der freilich ganz anspruchslos auftritt, und den ebenso einfach und anmutig Robert von Hornstein komponiert hat. Sonst aber finden sich keine Berührungen Heyses mit der französischen Bühne. Denn seine modernen Dramen, die wohl gelegentlich in der eleganten Konversation einen ähnlichen Ton anklingen lassen, trennt doch von der französischen Art eine tiefe Kluft durch den Ernst ihrer sittlichen Probleme und die liebevoll sorgfältige Behandlung der wahrhaft schöpferischen Charakterzeichnung.

Es war eine Zeitlang selbstverständlich, in Heyse den oder wenigstens einen Führer in der modernen Literaturbewegung anzuerkennen; so wird er in den Siebzigerjahren von Goedeke, Theobald Ziegler [1]),

[1]) Studien und Studienköpfe aus der neueren und neuesten Literaturgeschichte. Schaffhausen 1877. S. 305 bis 343.

Digitized by Google

Brandes gewürdigt und noch in den Achtzigerjahren mit Hineinzerrung übel fehlgreifenden Moralisierens von Otto Kraus aufs leidenschaftlichste bekämpft. Dann wieder erhob sich unter dem Terrorismus der naturalistischen Wortführer, von denen hier Konrad Alberti[1]) als typisches Beispiel herausgegriffen sein mag, die mit ebensoviel Lungenkraft wie schlechten Gründen der Welt aufgenötigte Meinung, Paul Heyse habe gar keine Fühlung mit der modernen Kunst und dem modernen Leben, er sei nur Epigone, veraltet und abgetan. Jetzt, nachdem die Hochflut des Naturalismus verrauscht ist, läßt sich klarer erkennen als zur Zeit des tobenden Streites, was die Ursache dieser widersprechenden Urteile sein mochte. Heyse war, so tief und fest er in der vorausgegangenen Literaturentwicklung wurzelt, doch im Ringen nach reiner Wiedergabe der vollen Natur, in der scharfen Erfassung individuellster psychologischer Probleme, in der Vertretung der Rechte des Individuums der älteren Generation zeitig vorausgekommen und darum zum Teil unbehaglich geworden. Den Jungen aber war er zu reif und abgeklärt, als sie tumultuarisch den Schauplatz betraten. Heute können wir bei einem ganz Modernen wie Otto Julius Bierbaum lesen, daß ihn der Anblick italienischer Schönheit so überwältigt, daß ihm von selber hohe Worte in die Feder kommen und ihn die Sehnsucht anwandelt, sie in Versen zu schildern; das gleiche Gefühl für den hohen Stil Italiens wurde vor zwanzig Jahren Heyse zum Verbrechen angerechnet. Durchaus moderne Geister sind es heute, die neben

---

[1]) Die Gesellschaft. 1889. Bd. III, S. 967—984. Vergl. auch K. Bleibtreu, Die Revolution in der Literatur. 1886. S. 23 f.

Digitized by Google

Fritz von Uhde auch Böcklin und Feuerbach in ihrem Werte für die Gegenwart zu erklären suchen, und so hat auch der Sturmlauf gegen Heyse, der bei seinem Schauspiel „Wahrheit?“ am wildesten tobte, schon längst wieder nachgelassen und der Erkenntnis Platz gemacht, daß auch er nicht nur bis in die Siebzigerjahre hinein, sondern bis in die Gegenwart an der modernen Kunst, soweit sie wirklich Kunst ist, und an den Fragen des modernen Lebens lebendigen und fördernden Anteil genommen hat. Nicht immer freilich zustimmend, sondern auch kritisch ablehnend, ja polemisierend. Aber wo er sich zum Widerspruch gereizt und gedrungen fühlt, da setzt er auch der Negation die Position zur Seite. Bei aller inneren Anteilnahme an seinen Problemen wird er doch in seiner Dichtung selbst in der Polemik nicht doktrinär, sondern er bildet und schafft stets Gestalten, wie sie in ihm leben, und diese reden, wie sie aus ihrem eigenen Wesen heraus müssen. Bilde, Künstler, rede nicht! Das ist ihm angeboren. Die Tendenzdichtung, sei sie nun politischer oder sozialer, ethisch- oder ästhetisch-philosophischer Richtung, wird bei ihm nur so weit Anerkennung finden, als sie wirkliches Leben mit allgemein gültigem, ewig menschlichem Inhalte vorführt, nie um der Tendenz willen, die sie vertritt. Darum wäre es unvorsichtig, die Helden der großen Romane „Kinder der Welt“ und „Merlin“ in ihren philosophischen und dramaturgischen Auseinandersetzungen einfach mit Heyse selbst identifizieren zu wollen; sie führen ihr eigenes Leben, so viel auch von Heyses innerstem Wesen in diesen Dichtungen zum Ausdruck gelangt ist. Um eine bloße Kampfdichtung zu schreiben, dazu ist er viel zu sehr Künstler; aber er ist ein moderner Mensch, darum vermissen wir auch in seiner

Digitized by Google

Dichtung nicht die Probleme, die unser modernes Leben bewegen, freilich betrachtet sub specie aeternitatis. Es würde in seinem Bilde etwas fehlen, wenn er zu dem tumultuarischen Verismus der Achtziger- und Neunzigerjahre nicht Stellung genommen hätte. Aber sein Kampfdrama „Wahrheit?" hat trotzdem alles Polemische künstlerisch bewältigt und ist ein echtes fesselndes Schauspiel geworden, dessen Handlung organisch aus den Charakteren erwächst, und dessen handelnde Menschen mit lebendigem Fleisch und Blut ausgestattet sind. Auf die Frage des Titels wird eine klare, entschiedene Antwort gegeben; denn mit Recht hält Heyse für eine reine ästhetische Wirkung die fragende, tastende Unsicherheit des Abschlusses für schädlich und verlangt von sich und anderen einen festen Schlußpunkt, kein unsicheres Fragezeichen in sittlichen Dingen wie bei Kunstgebilden. Und so ist die alte Großmutter Erhardt gerade durch ihre sichere Abgeklärtheit ausgezeichnet, eine Gestalt, welche die Reihe bleibender Charakterköpfe in Heyses Dichtungen um einen köstlichen Beitrag vermehrt. Ihre vernünftige und liebevolle Lebensweisheit mag wohl der des Dichters vielfach kongenial sein; daß sie aber nicht lehrhaft und äußerlich, sondern einzig aus dem Zwange der Handlung heraus und wirksam in die Handlung eingreifend zur Erscheinung und Aussprache kommt, zeigt am schönsten den künstlerischen Wert des vortrefflichen Schauspiels. Dabei steckt neben dem hohen sittlichen Ernst auch ein sehr gesunder Realismus in dieser Lebensweisheit, die dem Naturalismus im Leben die Liebe, dem Naturalismus in der Kunst die Schönheit entgegenzusetzen wagt, ein Verständnis für höchst reale Lebensmächte, die freilich einen stärkeren Tiefblick in die menschliche Natur erfordern als

Digitized by Google

die photographische Wiedergabe der Äußerlichkeiten des Lebens. Die Wahrheitsfanatiker, die mit ihrer „sittlichen Forderung" überall, auch am unrechten Fleck sich geltend machen wie Gregers Werle in Ibsens „Wildente", die Liebe und Güte und Herzenstakt im Leben durch ein starres Prinzip ersetzen wollen, mag auch das Herz darüber zerbrechen, sie sind es, gegen die Frau Erhardt sich ereifert, und dem widerspricht es nicht, wenn in dem „Recht des Stärkeren" die Rechte der Wahrheit gegenüber konventionellen Lügen und Mißbräuchen nachdrücklich vertreten werden, weil hier wie dort die Wärme und Reinheit des Herzens die Triebfeder der Handlung ist. Wie in „Wahrheit?" ihren vorher ihr unbekannten Vater, so muß hier ein junges Mädchen ihre vorher ihr nur als Dienerin treu zur Seite stehende Mutter nach den Banden des Blutes kennen und lieben lernen. Wie dort, so bietet auch hier der neue Gewinn Ersatz für ein vergeblich ersehntes Liebesglück; aber während Emmy in „Wahrheit?" tiefer angelegt und härter geprüft ist, erscheint Liddy als ein verwöhntes Kind, das ein gut Teil seiner Kindlichkeit auch nach diesen ersten Herzensstürmen bewahrt. Keller nennt das „Recht des Stärkeren" „ein klein bißchen zu Gutzkowsch", ohne sein Bedenken näher definieren zu können. Vielleicht meint er damit die Neigung der Personen, sich in ihrem Verhalten durch allgemeine Prinzipien zu rechtfertigen, so daß auch hier Herz und Welt als die Gegensätze erscheinen, um die sich im Grunde der Streit dreht. Auch das etwas Exotische — Liddys Mutter ist eine Hindufrau, und Köster weist ihretwegen mit Recht auf Storms Novelle „Von Jenseit des Meeres" hin — erinnert an eine ältere Literaturperiode, für die auch Freytags „Valentine" und

Digitized by Google

„Graf Waldemar" charakteristisch sind. Aber mit diesen Stücken hat Heyses Schauspiel die wirksame Bühnentechnik gemein, und so verdankte er gerade ihm in Hamburg einen seiner schönsten Bühnenerfolge. Freilich war, abgesehen von der vortrefflichen Aufführung — Heyse selbst rühmte: „es ging ganz ohne Erdenrest auf" — Hamburg wohl auch der Boden, wo die Ausnahmemenschen des Stückes mit ihren Ausnahmeschicksalen am wenigsten als fremdartig empfunden werden konnten. Trotzdem war der Hamburger Erfolg mit diesem durchaus nicht bedenkenfreien Drama eine der besten Proben, was bei guter Aufführung mit Heyses Dramen auf der Bühne erzielt werden kann.

Auch in „Prinzessin Sascha" ist der Hauptinhalt des Stückes die Umwandlung eines verhätschelten, weltunerfahrenen Mädchens zum „richtigen Menschen". Wieder spielen, doch wesentlich weniger als im „Recht des Stärkeren", allerhand exotische Motive durch den afrikanischen Sprachforscher Dr. Lambertus herein; wieder wird manchmal etwas theoretisch debattiert, wobei der Philosoph nicht ganz einem leise pedantischen Anstrich entgeht; wieder wird die Gesellschaft mit ihrer konventionellen Moral recht übel behandelt, wie denn deren Typen mit einiger Bosheit zu zeichnen dem Dichter offenbar ein inneres Bedürfnis war. So lebensvoll wie hier ist ihm aber diese nicht gerade karikierende, doch etwas ironische Darstellung von tout le monde nicht leicht ein anderes Mal gelungen, wozu die Kontrastierung der steifen Berliner Gesellschaft mit der prächtig ursprünglichen, warmherzigen Wienerin und ihrem Bruder, dem Ballettmeister, nicht wenig beiträgt. Eine gewisse Heiterkeit, die der inneren Überlegenheit des Dichters über allerhand Götzen der lebenden Mit-

Digitized by Google

welt entspricht, eine leichte Ironie, die menschlichen Schwächen verständnisvoll, milde und ohne Pharisäertum gegenübersteht, durchzieht das ganze gemütvoll ansprechende Stück, in dem sich übrigens die Handlung sehr spannend und reich an scharfen Pointen entwickelt. In beiden Beziehungen ist es den anderen modernen Schauspielen Heyses überlegen und stellt sich an echtem Lebensgehalte nahe zu seinem besten, „Wahrheit?".

Auch in den Dramen „Getrennte Welten" und „Ein überflüssiger Mensch" mag man gerne der reifen Lebensweisheit lauschen, die ehrlich unüberbrückbare Gegensätze nicht verschleiert und mit Billigkeit jedem berechtigten Anspruch das Seine zuspricht. Ob freilich diese wägende Gerechtigkeit der dramatischen Kraft der Stücke vorteilhaft sei, möchte man fast bezweifeln; sie dämpft die Leidenschaften und löst die Konflikte, nicht ohne einen Stachel oder einen Zweifel an die Gründlichkeit und Dauer der Lösung zurückzulassen. Namentlich das Hereinspielen der sozialen Frage ist eine Gefahr, die nicht glücklich überwunden ist. Wie soll dies einschneidende, jetzt alle Welt bewegende Problem nicht beunruhigen, wenn nur ein dilettantisches, momentanes Eingreifen darein vorgeführt wird? Es ist zu groß, um, wenn einmal angerührt, leicht wieder ausgeschaltet zu werden, und so beeinträchtigt es die Wirkung beider Stücke, da Heyse ein zündendes Wort dafür nicht zu sagen hat. Durch seinen menschenfreundlichen Optimismus in dem Lohnstreite, in dem er doch das gute Recht seines geschäftserfahrenen Bruders anerkennen muß, begibt sich Konrad Milner, der im übrigen so treffend das Recht auf Pflege des Edlen und Schönen gegenüber den Nützlichkeitsfanatikern zu vertreten weiß, auf ein Gebiet, dem er nicht gewachsen ist; hier ist es

Digitized by Google

eben mit Edelmut allein nicht getan, hier tritt das praktische Leben in seine wenig poetischen Rechte. So bleibt ein fataler Nachgeschmack zurück, so prächtig auch die beiden Brüder kontrastiert sind, ganz vortrefflich typische und moderne Verkörperungen der sich widerstreitenden und doch ergänzenden idealistischen und realistischen Weltanschauung. Wie in diesem Kontrast, so steckt auch in den gesellschaftlichen Gegensätzen der „Getrennten Welten" dramatisches Leben; aber auch hier geht es mit den sozialen Fragen nicht anders wie im „Überflüssigen Menschen", und gegenüber der rücksichtslos aristokratischen Konsequenz des Grafen Broich wie der rauh demokratischen Geradheit Cajetans werden wir ein unangenehmes Gefühl, das außerhalb des Kunstwerkes seine Ursache hat, nicht ganz los. Die Handlung an sich allerdings und die Charaktere, bei denen wir Grundmotive aus Goethes „Geschwistern" und aus Heyses Einakter „Schwester Lotte" miteinander verschlungen und neugestaltet wiederfinden, fesseln durch Lebendigkeit und Wahrheit, und die nie genug bewunderte Sicherheit Heyses im charakteristischen Ton des sprachlichen Ausdrucks bei den verschiedenartigsten Charakteren verleiht seinen modernen Dramen eine „poetische Beredsamkeit", wie Storm es nennt, die unmittelbar überzeugt. Wenn gelegentlich einmal, wie es ja auch in seinen übrigen Dramen zu bemerken war, die Aussprache der Personen allzu eingehend wird, so muß man doch immer an die Worte denken, die Paul Lindau[1]) über die philosophischen Unterhaltungen in den „Kindern der Welt" gesagt hat: „Wenn Leute so vortrefflich sprechen, so kann man es ihnen nicht

[1]) Gesammelte Aufsätze. Berlin 1875. S. 136—183.

Digitized by Google

einmal übelnehmen, daß sie sich gern sprechen hören." Die dramatische Schwäche, die öfters darin liegt, soll freilich damit ebensowenig geleugnet werden wie von Lindau die epische.

Eine ausgesprochene vis comica ist kaum zu Heyses charakteristischen Eigenschaften zu zählen, doch ist sie ihm, wie wir schon bei „Rolands Schildknappen" sahen, auch nicht versagt geblieben, und so finden wir in seinen Lustspielen mehrfach die glücklichste Situationskomik. Der Nachdruck ist freilich auch in ihnen auf die Charakteristik der handelnden Personen gelegt, und daß er hierin eine Reihe seiner Typen von heiterster Wirkung geschaffen, darin liegt ihr Wert in noch höherem Grade als in der glücklichen Grundidee, die in „Gott schütze mich vor meinen Freunden" so einleuchtend war, daß Fulda sie (in den „Jugendfreunden") auf seine Weise erfolgreich zum zweiten Male aufnehmen und ausführen konnte. Die Handlung kommt bei Heyse nicht leicht genug in Fluß, die Fülle der hübschen charakteristischen Züge im einzelnen läßt gelegentlich das wünschenswert flotte Tempo nicht durchdringen. Trotzdem aber spitzt sich in dem genannten Lustspiel sowohl wie in dem „Unbeschriebenen Blatt" die Handlung in so wirksamen Situationen zu, daß man sie gerne auf der Bühne sehen möchte. Die fürsorglichen Freunde und Gönnerinnen, die in ihrer Geschäftigkeit beinahe das Lebensglück des allzu liebenswürdig nachgiebigen Freundes vernichten, der emanzipierte Backfisch Hilda, der so mutig über die Stränge schlägt und schließlich bekehrt ein so reizend solides Frauchen zu werden verspricht, der biedere Aurel mit seinem schlechten Renommee, der windige Referendar Hugo, der in den Augen seiner Mutter ein Tugendspiegel ist, das sind alles

Digitized by Google

Gestalten, die sich durch die Feinheit der individuellen Ausführung von den schematisch gezeichneten Puppen des üblichen Konversationslustspiels vorteilhaft unterscheiden. Die komischen Einakter Heyses sind im wesentlichen leichtere Ware, die sich wohl gut für Liebhaberbühnen eignen mag. Doch auch unter ihnen besitzt „Unter Brüdern" etwas höheren Wert und namentlich „Im Bunde der Dritte" ist eine feinsinnige und humorvolle Charakterstudie. „In sittlicher Entrüstung" läßt Motive aus „Wahrheit?" vorklingen. „Schwester Lotte" zeichnet eine Heldin, die etwas an Jungfer Justine gemahnt. Alle diese heiteren und eleganten Spiele aber sind von der guten Laune eines scharf, doch wohlwollend die menschlichen Schwächen beobachtenden Geistes getragen, der uns zwingend das eigene ironische Behagen mitzuteilen weiß.

So wenig die einaktigen Lustspiele bei der Abschätzung von Heyses dramatischem Lebenswerk ins Gewicht fallen, so schwer wiegen seine tragischen Einakter, mit denen er vorbildlich und pfadweisend in unserer Literaturentwicklung der letzten Jahrzehnte dasteht. Hat er auch nicht weitergeführt, was Heinrich von Kleist im „Zerbrochenen Krug" so meisterlich im Lustspiel angebahnt hat, so danken wir doch ihm die Wiederaufnahme und moderne Entwicklung des einaktigen Dramas, wie es Lessings „Philotas" und Goethes „Geschwister" für Deutschland begründet haben. Nicht im Sinne der Schicksalstragödie, der diese Form freilich auch sympathisch war, sondern mehr im Geiste des antiken Theaters bieten Heyses Einakter den Schlußakt einer durch sittliche Hoheit ihrer Konflikte ausgezeichneten Handlung, deren Vorbedingungen sich mehr zur Erzählung als zur Bühnendarstellung eignen. Solche Enthüllungsdramen,

Digitized by Google

deren Kern die Entwicklung einer vor Beginn des Stückes liegenden Verwicklung bildet, haben wir in der modernsten Literatur öfters erhalten — freilich nicht immer mit einer reinlichen Lösung, dafür aber oft mit einer mehraktigen, sehr wenig dramatischen Umständlichkeit und Genauigkeit des Details. Doch eben darin, daß in einem so engen Rahmen, der alle lyrische und epische Breite ausschließt, in wenige, ja eine einzige Situation konzentriert ein ganzes Menschenschicksal packend zusammengefaßt wird, ganze menschliche Charaktere in ihrem tiefsten Wesen klargestellt werden und mit den knappsten Mitteln eine mächtige Erschütterung erreicht wird, darin gerade zeigt sich dramatische und nicht bloß poetische Kunst und Kraft des Dichters. Die von Vischer und R. M. Meyer betonte Gabe Heyses, seine Stoffe auf die wirksamen Situationen hin anzusehen, kommt hier in bedeutendster Weise zur Geltung; mit der Schlagkraft der Situation steht oder fällt die ganze Dichtung. Dramatisch aber im Sinne Heyses ist sie nur, wenn sie eine psychologische Entwicklung, ein „innerliches Handeln", wie er es nennt, in einem bedeutenden ethischen Konflikt einschließt. Sie erfordert also eine Meisterschaft der energischen Konzentrierung, die jedes unnütze schmückende Beiwerk ausschließt, dabei aber doch eine plastische Anschaulichkeit, die nichts Wesentliches unklar oder verschwommen lassen darf. Schon beim „Stern von Mantua" und bis zu einem gewissen Grade auch bei „Simson", „Frau Lucrezia" und der „Tochter der Semiramis" konnten wir diese strenge Kunst beobachten. Bei den letztgenannten Einaktern aber machte der enge Rahmen für das Äußerliche der Handlung unverhältnismäßige Schwierigkeiten, und darin liegt wohl zum Teil der Grund, weshalb

Digitized by Google

die „Tochter der Semiramis" fremdartig bleibt und das Verständnis des „Simson" sich aus der mitgebrachten Bibelkunde ergänzen muß. Diese Form ist von vorneherein für moderne Probleme günstiger, welche von Äußerlichkeiten, die zu ihrer Erklärung oder Charakteristik unnötig Zeit rauben, frei sind, und darin hat Heyse denn auch sein Bestes gegeben und von Sudermann bis Schnitzler reichliche und erfolgreiche Nachfolge gefunden.

Voran steht unter Heyses Einaktern das von Storm sogleich warm begrüßte Trauerspiel „Ehrenschulden". Mag auch der Eingang mit dem erklärenden Monolog des als „Vertrauter" benötigten Jugendfreundes Dr. Matthias und die exotische Herkunft des vergifteten Stiletts etwas an eine ältere Technik erinnern, so ist doch die Erfassung des ganz modernen Problems, die Isolierung der Katastrophe, der ein ganzer Roman vorangegangen ist, die Charakterzeichnung der Personen, die nur auf wenige, entscheidende Züge gestellt ist, von einer meisterhaften Geschlossenheit und dramatischen Energie. Es ist restlos bewältigt, was an tragischem und dabei dramatischem Gehalt in der Gestalt des Hubert steckt, des Kavaliers, der unter der Last eines falschen Ehrenwortes nicht weiterleben kann. Ebenso zartes und dabei natürlicheres Feingefühl sehen wir in „Zwischen Lipp' und Bechersrand" in so schweren Widerstreit heißer Leidenschaft und sittlicher Pflicht geraten, daß nur der Tod als rettender Ausweg bleibt. Sühnt Hubert mit seinem standesgemäßen Selbstmord neben der Verfehlung gegen seine konventionellen Ehrbegriffe im Grunde doch eine tiefere sittliche Schuld, die ihn selbst freilich nicht so schwer bedrückt hat, so ist die Tragik in Lydias Schicksal, die in dem eben ihr

Digitized by Google

angetrauten Manne den vormaligen Geliebten ihrer Mutter erkennen muß, noch erschütternder durch ihre eigene Schuldlosigkeit und den jähen Wechsel des reinsten Glückes sehnsüchtiger Hingebung zu der Pflicht einer Entsagung, die über ihre Kraft geht. Die Gewalt einer Liebe, die nicht Ruh und Rast finden kann außer in der Vereinigung mit dem Geliebten, die Hoheit des sittlichen Gefühls, das mit ebenso fester Unerbittlichkeit eher den Tod als diese Vereinigung gestattet, beides lebendig in einem Menschen von mehr instinktivem Gefühlsleben als überlegten Grundsätzen, das gibt diesem modernen Trauerspiel einen geradezu elementaren Zug, der in die geheimsten Tiefen der weiblichen Psyche blicken läßt. Nicht so elementar leidenschaftlich, aber in der gefaßten Aufopferung des eigenen Lebensglücks nicht minder groß ist der tragische Heroismus der handelnden Personen in der „Schwersten Pflicht". Schon in seiner Novelle „Auf Tod und Leben" hatte Heyse das Problem aufgegriffen, ob man einem geliebten Menschen zu freiwilligem Tode verhelfen dürfe, wenn er unheilbarem Siechtum verfallen ist, und wie man nach so schwerer Liebestat selbst weiterleben könne. Storm hat es ebenfalls — in der Novelle „Ein Bekenntnis" —, doch ohne die freundliche Lösung der Heyseschen Novelle, behandelt, und das mag dem Dramatiker den Anlaß gegeben haben, es nochmals vorzunehmen, es neu zu wenden und nun in seiner ganzen Tragik auszuschöpfen. Im Leben war es ihm in erschütternder Weise nahegetreten beim Tode seines Schwagers Johannes Kugler, worüber er selbst in seinen „Bekenntnissen" und Wilbrandt im Vorwort zu Kuglers Novelle „Im Fegefeuer" ergreifend berichtet hat; doch ist es Heyse ja gegeben, sich im Dichten frei-

Digitized by Google

zuhalten vom allzu Persönlichen, vom zufällig Erlebten, und so dürfen wir nicht nach persönlichen Beziehungen oder Zügen spüren, wo nur eine allgemeine Anregung und ein innerlich wärmeres Verhältnis zum Stoff vielleicht in seinem Privatleben Erklärung findet. Dagegen ist wohl eine literarische Nebenabsicht zu betonen. Heyse hat nie ein Hehl daraus gemacht, daß er dem unheimlichen Reiz des Pathologischen in der Kunst nur sehr geringe Berechtigung zugestehen mochte, und so mußten Ibsens „Gespenster" und ihre Nachahmungen ihn reizen, zu zeigen, wie er durch das Gewicht sittlicher Probleme das Gräßliche, was in dem Nahen unheilbarer Geisteskrankheit liegt, zu bewältigen und ohne Beschönigung doch seiner allzu schauerlichen Deutlichkeit zu entkleiden fordert und versteht. Auch in diesem Sinne gehört die „Schwerste Pflicht" zu den charakteristischsten Dramen Heyses, die gleichzeitig seine Anteilnahme an modernen Aufgaben, wie seine Ablehnung dessen, was ihm als Auswuchs erscheint, beleuchten.

Nicht so kräftig in seiner dramatischen und auch ethischen Haltung ist „Der Stegreiftrunk", der sich nicht zu voller tragischer Größe erhebt. Tiefer ergreifen die kleinen Schauspiele, die ernste Konflikte ohne tragischen Ausgang durch die sittliche Kraft der handelnden Personen lösen. Der moderne Typus des unverstandenen Weibes ist für Heyse immer ein Gegenstand des Anstoßes gewesen; so warm er die Rechte der Leidenschaft in mancher Dichtung vertreten hat, so wenig will er von einem Rechte der Frau wissen, ihre einmal übernommenen Pflichten als Gattin und Mutter aufzugeben und wie Nora einzig der eigenen Individualität zu leben. Das Leben bedeutet ihm, so viel auch gerade er zur Befreiung des Individuums von

Digitized by Google

unwürdigen Banden der herkömmlichen Moral getan, doch nicht bloß schrankenlose Rechte des Subjekts, sondern auch Pflichten gegen andere: das Gefühl ist frei und kann nicht regiert werden, die Tat aber ist unser und unterliegt nicht dem Natur-, sondern dem Sittengesetz. Und so ist das Leben echt, das sich in der Erfüllung frei gewählter oder auch übertragener Pflichten tätig bewährt, nicht dasjenige, welches von selbstsüchtigen Wünschen und Träumen regiert wird. Mehrfach hat Heyse neben eine fein empfindende Frau einen derberen, stark beschäftigten, doch gutherzigen Mann gestellt und ihr kein Recht eingeräumt, sich als vernachlässigt oder unverstanden zu beklagen. Großmutter Erhardt in „Wahrheit?" spricht darüber goldene Worte; ganz prachtvoll ist die Ablehnung, die Graf von Hage-Bornsdorf in „Ein überflüssiger Mensch" von Frau Milner erfährt, da er sie als interessante unverstandene Frau trösten will; den Mittelpunkt bildet dies Problem in dem Einakter „Eine Dantelektüre". Wie die sentimentale, sich unverstanden glaubende junge Frau durch die Gefahr, ihren trefflichen Gatten durch dessen freiwilligen Verzicht zu verlieren, zur Einsicht und wahren Liebe erweckt wird, ist hier in feinster psychologischer Entwicklung gezeichnet — ein prächtig gesundes Stück, dem nur die bei dem unverkünstelten Charakter Leßdorfs etwas gezwungene Verwertung der Dantezitate Abbruch tut. Auch in „Eine alte Geschichte" klingt, in reifere Jahre verlegt und nicht mit eigentlich dramatischer Spannung, dies Motiv an, verbunden mit dem bei Heyse mehrfach, doch immer ernst und ohne üblen Nebensinn verwendeten Motiv von dem Hausfreunde, der ein treuer, selbstloser Dritter im Bunde ist. Dagegen wendet „Eine erste Liebe" den Konflikt von

Digitized by Google

„Zwischen Lipp' und Bechersrand" entsprechend den anderen Charakteren anders und bewährt seinen sittlichen Ernst in freier Selbstüberwindung der Mutter, die auf die eigene Herzensneigung verzichtend, gegen andere aber Liebespflichten auf sich nehmend und erfüllend das Glück ihrer Tochter begründet.

So finden wir in Heyses Dramen nicht nur eine ganze Reihe Stoffe aus dem Leben der Gegenwart, sondern wirklich moderner Probleme in eigenartiger und selbständiger Bearbeitung. Freilich bieten seine kleineren Werke kein Gegengewicht gegen die Dramen Ibsens, deren Tendenz er widerspricht; aber dem hohen sittlichen Ernste, der sie auszeichnet, steht immer gleichwertig die bildende Kraft des Künstlers zur Seite. Mag Heyse mit dem Rechte des Schaffenden in der Ablehnung dessen, was ihm nicht kongenial ist, öfters zu weit gehen: wo diese Abneigungen zu Worte kommen, erhalten sie auch ihre Berechtigung im Rahmen des Kunstwerkes, er bleibt, wie Gottfried Keller sagt, „immer der Dichter par excellence".

Und in ihrer dichterischen Kraft und Schönheit liegt die Gewähr, daß eine Reihe von seinen Dramen, die jetzt so wenig beachtet werden, doch eine fröhliche Urständ feiern und am Leben bleiben werden. Er ist nicht bloß nachahmender Epigone und Klassizist, wie manche glauben machen möchten, sondern auch ein Fortbildner und Führer zu neuen Zielen, im Drama wie in der Novelle. Aus dem Mutterboden unserer Klassiker ist sein Schaffen hoch emporgewachsen und hat sich weit ausgebreitet nach den verschiedensten Seiten, nirgends platte Nachahmung und Nachempfindung, sondern individuelle vielgestaltige Früchte eines überreichen, aus dem eigenen Inneren strömenden Schöpferdranges

Digitized by Google

zeitigend. Er durfte es wagen, Goethes vielgetadelten und doch unbesiegbaren Dramen, die auch Grillparzer zur würdigen Nachfolge gelockt hatten, ähnlich geartete folgen zu lassen; denn er besitzt die innere Fülle, die mächtig fesselt auch in gemäßigter Bewegung. Er konnte an Schiller sich anschließen; denn fehlt ihm auch dessen glänzendes Pathos, so doch nicht die Kunst des dramatischen Aufbaus, und zu der kraftvollen Charakteristik männlichen Wesens fügt er eine Feinheit und Klarheit weiblicher Seelenzeichnung, die Schiller fremd ist. Er konnte auch auf Lessing zurückblicken; denn ihm ist neben der quellenden Schaffenskraft — Pumpwerk und Röhren sind ihm freilich fremd — auch der scharfe und feingebildete Kunstverstand eigen, der die Bühne im Auge behält und darum wohl von Shakespeare lernen kann, ohne in die von zügelloseren „Genies" so gerne nachgeahmten äußeren Formlosigkeiten zu verfallen. Darum konnte er auch — was die Romantiker selber nicht fertig gebracht — die Romantik für die Bühne fruchtbar machen in köstlichen Stücken voll deutscher volkstümlicher Poesie. Und darum verliert er auch in seinem romantischen Zuge den Boden nicht unter den Füßen, sondern bildet mit schmiegsamerer Kraft weiter, was Heinrich von Kleist knorrig und rauher begonnen. Darf man das Weiterschreiten auf dem Wege zu kräftigerem Realismus, zu immer ungekünstelterer, reinerer Natur verkennen, weil Heyse Otto Ludwigs mühevolles Ringen, Hebbels herbe Gewaltsamkeit kaum jemals streift und gegen Ibsen sich ablehnend verhält? Er hat trotzdem nicht vom alten Erbe gezehrt, sondern mit dem vollen Einsatz einer ganzen Künstlerpersönlichkeit an seiner Entwicklung mitgearbeitet, künstlerisch reicher als Gustav Freytag mit übergeleitet vom Alten zum Neuen, und

Digitized by Google

er hat sein Leben in der Gegenwart in modernen Einaktern bewährt, die vorbildlich geworden sind. So behauptet er seinen festen Platz in der Entwicklungsgeschichte unseres Dramas, sicher fußend auf großen Vorgängern, aber mit ausgeprägter Eigenart ihr Werk weiterführend, und so manches finden wir bei ihm in philosophischem und historischem Schauspiel, in Märchen- und modernem Drama vorausgebildet und vorweggenommen, was bei späteren Dichtern zu modernen Schlagern geworden ist. Wenn ihm selbst rauschende Erfolge meist versagt geblieben sind, so liegt das vorzugsweise daran, daß er weder den realistischen noch den symbolistischen Gehalt seiner Dramen bis zum Extrem gesteigert hat, als die Mode erst das eine, dann das andere forderte. Gerade wo er sich in Stoffwahl und Stil mit Strömungen und Bedürfnissen der Gegenwart berührt, hütet er sich aufs sorglichste davor, dem Tagesgeschmack Zugeständnisse zu machen, und strebt unbeirrt seinem künstlerischen Schönheitsideal nach, das er weder durch soziale noch sonst lehrhafte Zwecke, weder durch Hineingeheimnissen noch durch gedankenlose Äußerlichkeit verwirren läßt. Diese sichere Geradheit und Vornehmheit der rein künstlerischen Tendenz sichert auch seinen minder gelungenen Dramen Interesse, und wiederholt können wir beobachten, wie aus dramatischen Schwächen doch dichterische Schönheiten erwachsen sind, auf die wir nicht gerne verzichten möchten. Das Theater freilich darf aus der großen Reihe der Dramen Heyses eine ganze Anzahl ausscheiden, die wohl auch bei guter Besetzung über den vielberufenen Achtungserfolg nicht hinauskommen würden; umso gebieterischer aber verlangen andere nach der Bühne und werden ihr Lebensrecht hier auch durchsetzen. Denn mö-

Digitized by Google

gen sich auch immer viele von der unbequemen Idealität dieser Schöpfungen abwenden, es werden auch nie die anderen fehlen, die sich ihrer tiefen Realität bewußt bleiben und dankbar die „Fülle eigentümlichen Poesiegehaltes" aufnehmen, die uns hier nach Erich Schmidts schönem Wort „in reinen mitgeborenen Formen" geboten wird.

Digitized by Google

Chronologiſche Liſte von Heyſes dramatiſchen Dichtungen

Franceſca von Rimini. Tragödie in 5 Akten (1850). ſ. S. 9 f. 36. 70.

Perſeus. Puppentragödie in 4 Akten (1852). ſ. S. 9. 10—12.

Saul. Tragödie (1852). Nicht vollendet. Vgl. Jugenderinnerungen und Bekenntniſſe S. 139.

Meleager. Tragödie in 3 Akten (1854). ſ. S. 12.

Die Pfälzer in Irland. Trauerſpiel in 5 Akten (1854). ſ. S. 13.

Otto III. Trauerſpiel (1855). Vernichtet. Vgl. Jugenderinnerungen S. 227 u. 241.

Die Sabinerinnen. Tragödie in 5 Akten (1858). ſ. S. 13. 17. 48—50. 52. 69.

Eliſabeth Charlotte. Schauſpiel in 5 Akten (1859). ſ. S. 14 f. 17. 19. 23. 25. 43. 61. 68.

Die Grafen von der Eſche. Schauſpiel in 5 Akten (1861). ſ. S. 38 f. 59. 79.

Ludwig der Bayer. Schauſpiel in 5 Akten (1861). ſ. S. 15 bis 18. 19. 20. 36. 38.

Rudolf von Schwaben. Trauerſpiel (1862). Unvollendet. Vgl. Jugenderinnerungen S. 227 u. 275.

Maria Moroni. Trauerſpiel in 5 Akten (1863). ſ. S. 70 f. 74. 76. 77.

Hadrian. Tragödie in 5 Akten (1864). ſ. S. 47. 50. 52—58. 61. 62. 68. 75.

Digitized by Google

Die Hochzeit auf dem Aventin. Trauerspiel in 5 Akten (1864. 1884). s. S 47 f. 57.

Hans Lange. Schauspiel in 4 Akten (1864). s. S. 3. 6. 20. 24. 26—30. 36. 68.

Rolands Schildknappen oder Die Komödie vom Glück. Volksmärchen in 3 Akten und einem Vorspiel (1865. 1895). s. S. 34. f. 36. 89.

Kolberg. Historisches Schauspiel in 5 Akten (1865). s. S. 3. 6. 8. 20—23. 24. 27. 28. 31. 68.

Die glücklichen Bettler. Morgenländisches Märchen in 3 Akten frei nach Carlo Gozzi (1866). s. S. 37. 80.

Der Rotmantel. Komische Oper in 3 Akten nach Musäus' Volksmärchen (1868). s. S. 33 f.

Ehre um Ehre. Schauspiel in 5 Akten (1868). s. S. 27. 80 f.

Die Göttin der Vernunft. Trauerspiel in 5 Akten (1869). s. S. 36. 43 f. 57. 70. 74. 77.

Adam und Eva. Operette in einem Aufzug (1870). s. S. 81.

Die Franzosenbraut. Volksschauspiel in 5 Akten (1871). s. S. 19.

Der Friede. Festspiel für das Münchener Hof- und Nationaltheater (1871).

Graf Königsmark. Trauerspiel in 5 Akten (1876). s. S. 39. 40—43. 68. 70.

Elfride. Trauerspiel in 5 Akten (1877). s. S. 3. 36. 38. 39 f. 59. 69. 80.

Alkibiades. Tragödie in 3 Akten (1881). s. S. 38. 51 f. 62. 68.

Die Weiber von Schorndorf. Historisches Schauspiel in 4 Akten (1881). s. S. 23 f. 31.

Das Recht des Stärkeren. Schauspiel in 3 Akten (1882). s. S. 74. 79. 85 f.

Unter Brüdern. Lustspiel in einem Akt (1883). s. S. 90.

Im Bunde der Dritte. Charakterbild in einem Akt (1883). s. S. 90.

Don Juans Ende. Trauerspiel in 5 Akten (1883). s. S. 8. 36. 43. 44—47. 57. 58. 61. 68. 70. 75. 77.

Ehrenschulden. Trauerspiel in einem Akt (1884). s. S. 3. 92.

Digitized by Google

Simſon. Trauerſpiel in einem Akt (1884). ſ. S. 66. 91. 92.
Frau Lucrezia. (Das Fagott.) Trauerſpiel in einem Akt (1884). ſ. S. 73 f. 91.
Getrennte Welten. Schauſpiel in 4 Akten (1884). ſ. S. 87 f.
Der Venusdurchgang. Luſtſpiel in einem Akt (1885).
Eine erſte Liebe. Charakterbild in einem Akt (1885). ſ. S. 95 f.
Eine Dante-Lektüre. Charakterbild in einem Akt (1886). ſ. S. 95.
Nur keinen Eifer! Luſtſpiel in einem Akt (1886).
Zwiſchen Lipp' und Becherſrand. Trauerſpiel in einem Akt (1886). ſ. S. 92 f. 96.
Die Weisheit Salomos. Schauſpiel in 5 Akten (1886). ſ. S. 3. 9. 57. 58. 60—62. 66. 68.
Prinzeſſin Saſcha. Schauſpiel in 4 Akten (1887). ſ. S. 86 f.
In ſittlicher Entrüſtung. Luſtſpiel in einem Akt (1887). ſ. S. 90.
Gott ſchütze mich vor meinen Freunden. Luſtſpiel in 3 Akten (1887). ſ. S. 89.
Die ſchwerſte Pflicht. Trauerſpiel in einem Akt (1888). ſ. S. 93 f.
Ein überflüſſiger Menſch. Schauſpiel in 4 Akten (1889). ſ. S. 87 f. 95.
Weltuntergang. Volksſchauſpiel in 5 Akten (1889). ſ. S. 6. 30 f. 32.
Die ſchlimmen Brüder. Schauſpiel in 4 Akten und einem Vorſpiel (1890). ſ. S. 9. 30. 31—33.
Wahrheit? Schauſpiel in 3 Akten (1892). ſ. S. 3. 83. 84 f. 87. 90. 95.
Jungfer Juſtine. Schauſpiel in 4 Akten (1892). ſ. S. 20. 24—26. 69. 76. 90.
Ein unbeſchriebenes Blatt. Luſtſpiel in 4 Akten (1893). ſ. S. 89 f.
Wolfram von Eſchenbach. Feſtſpiel (1894).
Die Inſel. Lyriſches Drama in 2 Akten (1895). ſ. S. 35.
Die Fornarina. Trauerſpiel in 5 Akten (1895). ſ. S. 79 f.

Digitized by Google

Vanina Vanini. Trauerspiel in 4 Akten (1896). s. S. 71 bis 73. 75. 76.
Der Siegreiftrunk. Drama in einem Akt (1896). s. S. 94.
Schwester Lotte. Lustspiel in einem Akt (1896). s. S. 88. 90.
Auf den Dächern. Dramatischer Scherz in einem Akt (1896).
Die Tochter der Semiramis. Tragödie in einem Akt (1897). s. S. 50 f. 69. 91. 92.
Der Bucklige von Schiras. Komödie in 4 Akten (1898). s. S. 37 f.
Maria von Magdala. Drama in 5 Akten (1899). s. S. 3. 8. 65. 66—68. 69. 75.
Eine alte Geschichte. Familienszene in einem Akt (1899). s. S. 95.
Das verschleierte Bild zu Sais. Drama in 3 Akten (1901). s. S. 9. 55. 62 f. 68.
Die Zaubergeige. Drama in einem Akt (1901).
Der Heilige. Trauerspiel in 5 Akten (1902). s. S. 64 f. 68. 69.
Der Stern von Mantua. Schauspiel in 2 Akten (1903). s. S. 70. 75. 76—79. 91.
Lilith. Ein Mysterium (1903).
Kain. Ein Mysterium (1903).
Zu treu. Genrebild in einem Akt (1903).
Der Waldpriester. Ein Satyrspiel (1903).

Digitized by Google

Druck der
Union Deutsche Verlagsgesellschaft
in Stuttgart

Digitized by Google

J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger G. m. b. H.
Stuttgart und Berlin

Dramatische Dichtungen von Paul Heyse

Einzelausgaben:

	Geheftet
Die Sabinerinnen. Tragödie in fünf Akten. Vom dramatischen Preisgericht in München gekrönt. Dritte Auflage	M. 1.60
Elisabeth Charlotte. Schauspiel in fünf Akten. Zweite Auflage	M. 1.—
Maria Moroni. Trauerspiel in fünf Akten	M. 1.60
Hadrian. Tragödie in fünf Akten	M. 1.60
Hans Lange. Schauspiel in vier Akten. Vierte Auflage	M. 1.—
Colberg. Historisches Schauspiel in fünf Akten. Achtundzwanzigste Auflage (In Leinenband M. 1.35)	M. 1.—
Die Göttin der Vernunft. Trauerspiel in fünf Akten	M. 1.60
Ehre um Ehre. Schauspiel in fünf Akten	M. 1.60
Graf Königsmark. Trauerspiel in fünf Akten	M. 1.60
Elfride. Trauerspiel in fünf Akten	M. 1.60
Die Weiber von Schorndorf. Historisches Schauspiel in vier Akten	M. 1.60
Das Recht des Stärkeren. Schauspiel in drei Akten	M. 1.60
Alkibiades. Tragödie in drei Akten	M. 1.60
Don Juan's Ende. Trauerspiel in fünf Akten	M. 1.60
Drei einaktige Trauerspiele und ein Lustspiel Inhalt: Unter Brüdern. — Ehrenschulden. — Frau Lucrezia. — Simson	M. 1.60
Getrennte Welten. Schauspiel in vier Akten	M. 1.60
Die Hochzeit auf dem Aventin. Trauerspiel in fünf Akten	M. 1.60
Die Weisheit Salomo's. Schauspiel in fünf Akten Zweite Auflage	M. 1.—
Gott schütze mich vor meinen Freunden. Lustspiel in drei Akten	M. 1.60
Prinzessin Fascha. Schauspiel in vier Akten	M. 1.60
Weltuntergang. Volksschauspiel in fünf Akten	M. 1.60
Kleine Dramen. Erste Folge Inhalt: Im Bunde der Dritte. — Der Venusdurchgang. — Nur keinen Eifer! — In sittlicher Entrüstung	M. 1.60

Digitized by Google

J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger G. m. b. H.
Stuttgart und Berlin

Dramatische Dichtungen von Paul Heyse

ferner: Geheftet

Kleine Dramen. Zweite Folge
Inhalt: Eine erste Liebe. — Eine Dante-Lectüre. — Zwischen Lipp' und Becherrand. — Die schwerste Pflicht M. 1.60
Ein überflüssiger Mensch. Schauspiel in vier Akten M. 1.60
Die schlimmen Brüder. Schauspiel in vier Akten und einem Vorspiel M. 1.60
Wahrheit? Schauspiel in drei Akten M. 1.60
Ein unbeschriebenes Blatt. Lustspiel in vier Akten M. 1.60
Jungfer Justine. Schauspiel in vier Akten M. 1.60
Roland's Schildknappen oder **Die Komödie vom Glück.** Volksmärchen in drei Akten und einem Vorspiel M. 1.60
Panina Panini. Trauerspiel in vier Akten M. 1.60
Drei neue Einakter
Inhalt: Der Siegreiftrunk. — Schwester Lotte. — Auf den Dächern M. 1.60
Der Bucklige von Ischias. Komödie in vier Akten M. 1.60
Maria von Magdala. Drama in fünf Akten. Achtundzwanzigste Auflage M. 1.60
(In Leinenband M. 2.60)
Das verschleierte Bild zu Sais. Drama in drei Akten M. 1.60
Der Heilige. Trauerspiel in fünf Akten M. 1.60

Mythen und Mysterien

Von

Paul Heyse

Geheftet M. 3.— In Leinenband M. 4.50

Inhalt:

Lilith — Kain — Perseus — Am Thor der Unterwelt — Der Waldpriester — Gespräche im Himmel

Digitized by Google

Digitized by Google

Y 571

Digitized by Google

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

~~JUL JUL 1975~~
CANCELLED
MAY 8 '75 H

1975
MAY 2 384

JUN 10 1977

JUN 24 1977

5759900

Digitized by Google

50512.46.30
Paul Heyse als Dramatiker.
Widener Library 003462438
3 2044 087 190 914

Digitized by Google